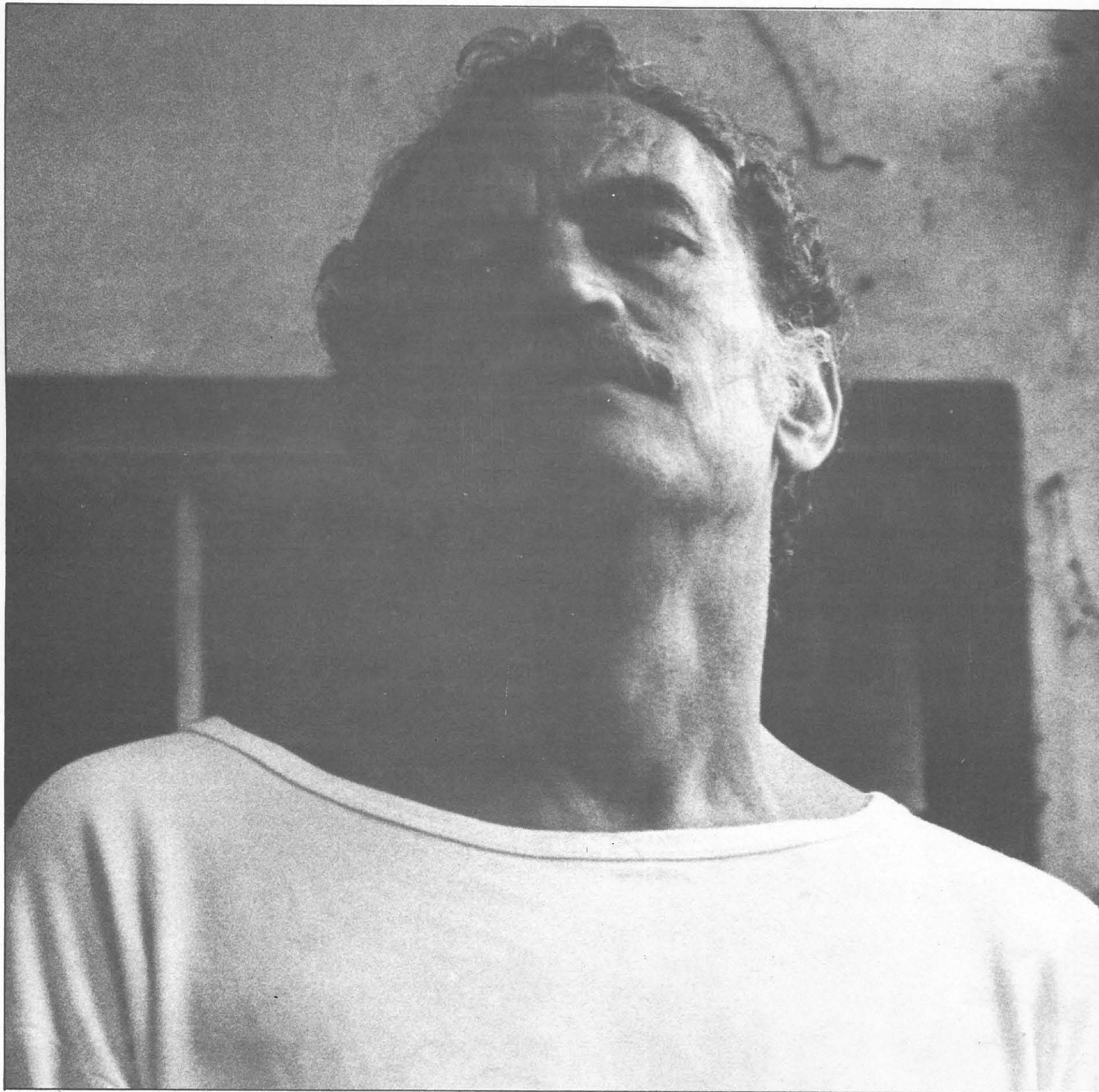

Bárbaros:
Literatura
brasileña de
C o r d e l

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
Jesús Díaz

Revista Mensual, Año III, Nº 20,
Noviembre 1990, A 25.000 .



Dossier: FOTOGRAFIAS. LA LUZ ARGENTINA

Eduardo Grossman/ Dani Yako/ Adriana Lestido/ Eduardo Longoni/ Cristina Fraire/ Alejandro Kuropatwa/ Marcos López/ Oscar Pintor/ Juan Travnik

-
- El libro del mes: Fogwill: La Buena Nueva • Anticipo: diálogos con Peter Handke • Lecturas: Ginsberg por Burroughs y viceversa • Polémica: Respuestas a César Aira • Además: comentarios, novedades, investigaciones y todo sobre el mundo editorial.
-

NOVEDADES DE NOVIEMBRE



BLUE BELLE Andrew Vachss

Colección Exito Internacional

Burke investiga a una banda de violadores que ronda las calles de Nueva York raptando y matando a jóvenes prostitutas. Blue Belle, una jovencita voluptuosa, será quien le informe los movimientos de los asesinos.

SIGISMONDO Alberto Cousté

Colección Tiempos Modernos

Año 1417. Sigismondo Malatesta nace en Brescia. Hijo bastardo, fruto de un amor ilícito y profundo que lo marcará con todo su fervor. Italia entera sabrá de su violencia y de la rebeldía de su espíritu.

ZELDA-LA VIDA DE ZELDA SCOTT FITZGERALD Nancy Milford

Colección Tiempos Modernos

Zelda fue conocida como la mujer de Francis Scott Fitzgerald. Pero Zelda Sayre logró ser más que eso, fue símbolo vivo de su tiempo. Novelista, bailarina y pintora, Zelda lo probó todo y pagó por ello.



SAATCHI & SAATCHI LA PUBLICIDAD AL PODER Ivan Fallon

Colección Documentos

El espíritu creativo que distinguió los primeros trabajos de Charles Saatchi, es lo que lo impulsó a convertirse, junto a su hermano, en inversor internacional, dotando a su empresa de complejas ramificaciones dignas del profundo estudio realizado en esta obra.

DARKOVER - LA HERENCIA DE LOS HASTUR

Mario Zimmer Bradley

Colección Nova Fantasía

La dura confrontación entre los que desean abandonar las tradiciones de Darkover en pos de la ciencia del Imperio Terrano y aquellos que desean preservar el poder de las matrices, orgullo y responsabilidad de Darkover.



EL GRAN DESIERTO James Ellroy

Colección Exito Internacional

Los Angeles, 1950. Grupo de ideología comunista. Debido a una serie de asesinatos con mutilaciones el pánico se apodera del Comité. Tres hombres, por muy diferentes razones, entran en una pesadilla.

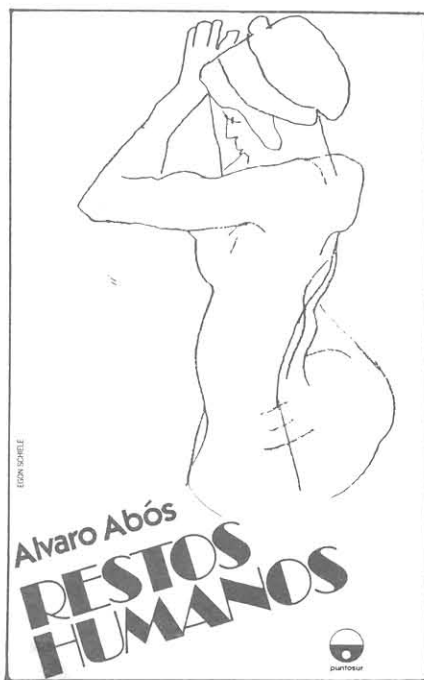
ALVIN MAKER - EL SEPTIMO HIJO Orson Scott Card

Colección Nova Fantasía

Inicio del siglo XIX. En una Norteamérica de magias y conjuros, nace Alvin, séptimo hijo varón de un séptimo hijo varón, signado por el misterio de su prodigioso nacimiento a poseer un don poco corriente, el de ser un Hacedor.



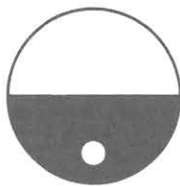
Ediciones B. Los libros más nuevos para el viejo placer de leer. / Ventas: 334-5759



PUNTOSUR EDITORES DE PROXIMA APARICION

Alvaro Abós Restos humanos

Una novela
apasionante
sobre el caso
Burgos



puntosur
editores

Carnaval de 1955. Los despojos de una mujer descuartizada aparecen esparcidos por Buenos Aires sumiendo a sus habitantes en una psicosis de terror.

Esta novela recrea el mítico asesinato de Alcira Metygher por su amante, Jorge Eduardo Burgos. Crónica de un crimen que estremeció a la sociedad, radiografía de una época, *Restos humanos* inserta aquel suceso en un puzzle argumental de prodigiosa invención narrativa, al que se integran un adolescente fantasioso, la actriz María Schell, el centroforward Rubén Bravo y un perturbador almirante.

El resultado es un thriller apasionante que indaga en las raíces de la violencia en la Argentina. Es, también, una trágica historia de amor entre solitarios en la gran ciudad.

Gran Angular

Una colección que en sus obras expresa el mundo con sus zozobras y alegrías, en un intento de reflejar las aspiraciones y conflictos de la juventud.

Intriga, suspense
y misterio.
Pero del bueno...



Ciencia Ficción,
y mucho más...

Libros de hoy,
para jóvenes de hoy

BABEL

REVISTA DE LIBROS

S U M A R I O

Babel, revista de libros. Año III, Nº 20.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Jefe de redacción: Christian Ferrer.

Secretario de redacción: Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Fernando Luis Amengual.

Circulación: Fabián Chejfec y Mario Pavéz.

Secciones y columnas: Nicolás González Varela y Andrés Rosler (Impresiones del mundo); Luis Chitarroni (Siluetas); Elena Massat (Infantiles); Claudio Uriarte (Actualidad); Pablo Avelluto (Imagen y sonido); C. E. Feiling (El cónsul honorario); Salvador Pazos (Humanidades); Américo Cristóbal (Poesía y teatro); Germán L. García (Informe para el psicoanálisis); Alicia Paz (Psi); Juan B. Ritvo y Guillermo Koop (Las redes de la letra).

Corresponsales: Sergio Chejfec (Venezuela), Elvio E. Gandolfo (Uruguay), Christian Kupchik (Suecia).

Colaboran en este número: Rodrigo Fresán, Arturo Carrera, Adriana Amante, David Oubiña, Mágara Averbach, Fernando Murat, Sandra Turza, Pablo Fuentes, Gabriela Saidon, Ana María Shua, C.E. Feiling, Eduardo Rinesi, Elena Zubieta Casullo, Fernando Burello, Fernando García, Paulina Vinderman, Blas de Santos, Diana Cohen, Herminia Solari, Ada Solari, Alfredo Grieco y Bavio, Claudio Martyniuk, Alejandro Ricagno, Delfina Muschietti, Alicia Paz, Eduardo Longoni, Adriana Lestido, Dani Yako, Marcos López, Juan Travnik, Oscar Pintor, Alejandro Kuropatwa, Eduardo Grossman, Cristian Fraire, Isabel Larguía, Adela Dassori, Esther Saleem, Gustavo Generani, Susana Cella, Jorge Bandin y Omar Mosquera.

Foto de tapa: Jorge Revsin.

Composición: Letter Laser, Perú 457, 2º cuerpo, 4º F.

Películas: Erre-Eme, Talcahuano 277, 2º.

Impresión: Balbi S.A., Belgrano 5945, Wilde.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor Martínez 1606.

Distribuidor en interior: SADYE, Belgrano 355, 9º.

Promoción y publicidad: Alejandro Messina. Rodríguez Peña 1158, 10º "A". Tel.: 814-3181/961-6003/331-6343.

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Moreno 483, (1091), 2º, tel. 334-7412, Fax: (541) 334-7412, Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual: 164.824. Editor responsable: Gabriel A. Fontenla. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

El libro del mes. *La buena nueva*, de Fogwill. Pág. 4

Impresiones del mundo / Sucesos argentinos. Pág. 6

Polémica. C. E. Feiling. Ana María Shua. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. Literatura brasileña de cordel. Pág. 14

La verónica. Pág. 17

Actualidad. Pág. 18

Historias de vidas. Pág. 20

Dossier. Fotografías: La luz argentina. Pág. 21

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Paulina Vinderman. Pág. 32

El cónsul honorario. Pág. 33

La esfinge. Entrevista a Jesús Díaz. Pág. 34

Las redes de la letra. Pág. 37

Humanidades. Pág. 38

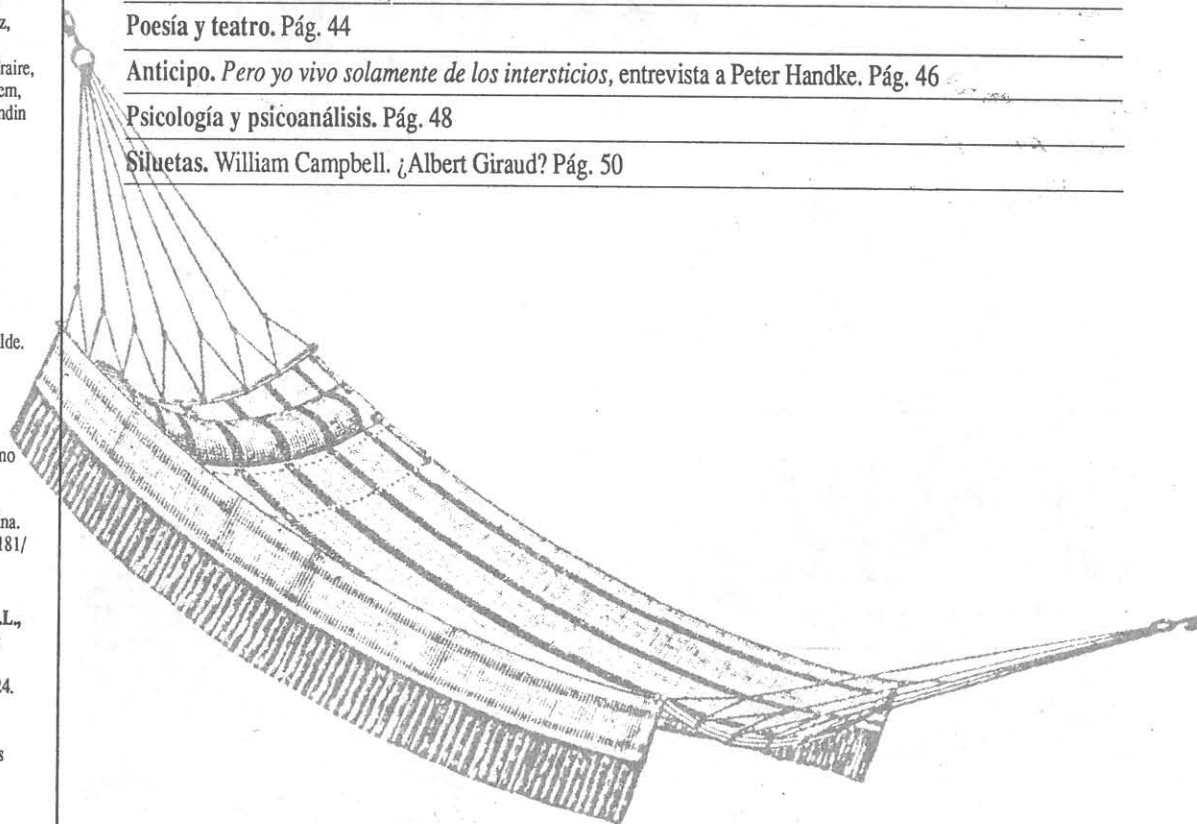
Lecturas. Burroughs por Ginsberg y viceversa. Pág. 42

Poesía y teatro. Pág. 44

Anticipo. *Pero yo vivo solamente de los intersticios*, entrevista a Peter Handke. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

Siluetas. William Campbell. ¿Albert Giraud? Pág. 50





Fogwill: La buena nueva



Foto de Jorge Revsin

Prólogo

El arte de la marcha se ha envilecido. Nada queda del valor y la grandeza de las maravillosas Cruzadas y las Romerías del medioevo, de las aventuras de conquista del Renacimiento y las colosales marchas de los ejércitos de los Andes y del Yénán, que contaron —fuerza es reconocerlo sin ánimos de ensombrecer la gloria de sus heroicos capitanes— con el auxilio de mulares y equinos. A las grotescas estudiantinas alemanas, pintadas no casualmente por el francés Romain Rolland y el suizo Hermann Hesse, que bastante grises fueron como cosas para merecer la rapacidad de esas plumas de buitre, siguieron los “campings”, a los que tan afectos siguen hoy los hombres del norte, y el jogging y el aerobics que, con el propósito de degradar las artes de la respiración, han comenzado por degradar las artes de la convivencia humana, invadieron ciudades y paseos con autómatas disfrazados que se desplazan invitando a sus semejantes a ese grotesco malestar de no entender la pasión del otro.

Pude haber dado a este libro la apariencia de un diario. La prensa comentó alguna vez que yo había colmado varios cuadernos con mis observaciones y aquel mito basta para dotar a mi supuesto diario de la verosimilitud que reclama este siglo de descreimiento. Como lo he hecho en todos los actos de mi vida, me atenderé también ahora a la verdad: este libro es sólo una colecta deshilvanada de recuerdos de aventuras, observaciones y reflexiones suscitadas por episodios de mis dos marchas por el mundo. La primera, entre 1964 y 1970, y la segunda, realizada entre 1972 y 1978, que concluyó a causa de los sonados episodios de Tokio, en los que me vi envuelto por la presuntuosidad de nuestros diplomáticos sumada a la sed de notoriedad de algunas personas cuyo nombre, como dijera el gran manchego, “no quiero recordar” ni mencionar aquí para no manchar estas blancas páginas, dictadas sólo por amor a la verdad y por la certidumbre de que, al darlas a la prensa, estoy sembrando una enseña que encontrará terreno fértil en las almas, los espíritus y los corazones jóvenes de mi querida patria argentina.

Dedico este libro al Sindicato de Obreros y Empleados Municipales de Quilmes (SOEMQ), que apoyó mis marchas por el mundo y facilitó los medios para mi retorno de 1969. ¡Con cuánta belleza suena al oído la conjunción “Obreros & Empleados”, como si los pioneros que fundaron esta maravillosa organización hubiesen vislumbrado el espíritu de encuentro sin diferenciaciones ni falsas banderías que anima hoy a funcionarios, dirigentes e interventores que conducen los destinos del querido SOEMQ!

José María Pérez Largo
Acassuso, julio de 1980

El hombre que caminaba demasiado

Ahora Rodolfo Enrique Fogwill (ver tapa del libro) firma Fogwill. Así, a secas. Sólo él sabe por qué. Sólo él conoce los verdaderos motivos de un gesto que puede ser leído como virtual simplificación de las cosas o como astuta movida publicitaria para subrayar una *rentrée* literaria con modales de marca registrada.

Es más: tal vez ni siquiera sea idea suya el haber lanzado primer y segundo nombre por la borda.

De cualquier modo, para los persistentes seguidores de la obra de Fogwill (esos que se conmovieron ante la foto despeinada y salvaje del ganador de aquel Premio Coca-Cola, aquellos que compraron ese librito de cubiertas espantosas y de contratapa afilada, estos que no vacilan en releer hoy *Muchacha punk* con la misma reverencia forense con que alguna vez se releó *El perseguidor*), para todos esos, aquellos y estos, la persistencia y casi mitificación que ahora propone la colección "Biblioteca del Sur" desde el vamos es un acto de justicia casi tan esperado como la publicación *per se* de un nuevo libro de Fogwill.

Frecuente y preciso destructor de sus propias páginas (es harto conocida la costumbre de este escritor por ignorar y hasta despreciar a quienes lo admiran ya sea en cenas, presentaciones o redacciones de revistas) el ex Rodolfo Enrique tiene ahora entre sus pies una literal buena nueva: la posibilidad cierta de un libro consagratorio a partir de la siempre vigente (Homero, Machado, siguen las firmas) y posibilitosa premisa de la imposibilidad del camino.

Así, los que vienen caminando tras él, encontrarán en *La buena nueva*, primera entrega de "Los Libros del Caminante", más de lo mismo pero mejor. Desde las primeras líneas donde apenas intenta esconderse un transparente *Pérez Largo c'est moi*, el otro de los tantos alter egos de Fogwill vuelve a reclamar con éxito la atención del maltratado lector de literatura argentina. Diarios delirados de un caminador nuestro, historia de una pasión argentina como pocas (el poner un pie ahí y otro más adelante), *La buena nueva* plantea —quizás con fogwillesca malicia, quizás sin darse cuenta— una inescapable mala nueva para más de un joven narrador argentino y no tanto: para bien o para mal, el libro de Fogwill, apenas iniciada su lectura, invita a poco piadosas comparaciones. Y no está de más decir aquí que la picaresca de Pérez Largo, puesta a caminar con otras recientes picarescas, sale disparada hacia la meta con el paso distendido y la respiración sabiamente dosificada de quien se sabe ganador cómodo.

Dueño de una obra casi ignorada por cierto *establishment* literario, Fogwill (entre otras cosas único soldado profesional a la hora de escribir en seis días, eso dice él, la novela sobre Malvinas) viene armando desde *Mis muertos punk* una suerte de Gran Novela Argentina que desprecia, por su impuntualidad en el tiempo y su preocupante promedio de ausencias en las librerías, a todas las otras Grandes Novelas Argentinas. En esta estrategia casi refleja, "La buena nueva" viene a representar —no en el fondo pero sí en la forma— un saludable cambio de rumbo para futuros caminantes, los nuevos y los de siempre. A diferencia del impermeable y algo agobiante Pájaros de la cabeza, su último libro editado, la epopeya de Pérez Largo, quizás por la engañosa levedad de sus capítulos autoconcluyentes que casi pueden leerse como cuentos, se propone divertirse después de haberse divertido. Sépanlo: si Fogwill llega a afirmar por ahí que no se divirtió escribiendo *La buena nueva*, bueno, entonces Fogwill es un mentiroso de cuidado u otro de los tantos escritores argentinos. Un ratón, que le dicen.

Tan mentiroso como esa cámara con patas que es Pérez Largo cuando saca la foto y revela que su hermana Laura, "la menor, la peor, solcita como siempre y como siempre dispuesta a halagar a mis padres, montó en su escoba de barrer el aula del catecismo y con la misma gracia que otras veces la vimos lucir entre las nubes buscando no sé qué estrella fugaz inexistente, volvió hacia el techo de la sala, apresó el grito —el grito que puso en el cielo la familia de Pérez Largo cuando éste comunicó su seria intención de lanzarse a caminar por el mundo— y lo depositó cuidadosamente sobre la mesa cuando las criadas retiraban el servicio de postre y se disponían a servir el café".

Novela internacional de tan argentina, en Glasgow o en Mantenedra, con olor a pata o ante la presencia de la Virgen, Fogwill se ata los borcegueses con la ilusión de que "alguien recogerá un fruto de toda esta idiotez" y Pérez Largo se los saca cuando descubre que "cualquier cambio es inevitable, y siempre el cambio es para peor... la ilusión de destino como avance es la certeza de la meta como retroceso". Buen síntoma para una literatura es cuando los personajes empiezan a sonar mejor que los autores y, de acuerdo, Pérez Largo murió en otro país, en 1982, y quién sabe si habrá otros libros de este caminante con mucho de arrastrado. Pero Fogwill sigue vivo. Regocijémonos entonces porque uno es el otro y el otro es uno y ambos se perpetúan hoy en las rutas y en los mapas del mundo. Trampa lícita digna de alguien que alguna vez se llamó Rodolfo Enrique, que supo practicar las tan didácticas como peligrosas artes de la publicidad argentina y que, a pesar de eso y de tantas otras cosas, todavía se sienta a caminar con la máquina de escribir.

Has recorrido, muchacho, un largo camino ya.

Rodrigo Fresán

La bonne nouvelle de Fogwill

"El hombre entra en la época del sueño no mediante un prodigioso viaje peligroso sino con el movimiento ambulante de todos los días."

César Aira, *Los fantasmas*, p. 53.

Es muy poco lo que puedo decir de la novela de Fogwill *La buena nueva*: en principio, que la leí, pues tengo por costumbre primero comentar y después leer, acaso como una manera de preservar las magias parciales de una conjetura estética que ni yo mismo todavía he podido elucidar, pero que va guiando mi olfato en la búsqueda de ciertos tesoros —entiéndase bien, *para mí*— misteriosamente literarios.

Y he ahí el dato apantomático que obtuve: toda la novelita de Fogwill se nos entrega como un cuerpo rítmico único. Y allí reside toda "la gracia" de su escritura y hasta me atrevería a decir, de su estilo. Pues una novela que trata del caminar y únicamente del caminar, jamás encontraría su salida ética sino es aproximándose a la delicada variación del mear de su idea: el perpetuo movimiento del sentido (incluidas en él las tardías significancias y las veloces sensaciones). Porque según entiendo en esta obra singular que se propone como parodia de la escritura ingenua y como sátira de la escritura sentimental, lo grandioso, insisto, es cómo se explota la *ilusión del ritmo*.

Me atreveré a citar a un poeta que admiro, William Carlos Williams. E insistiré para que el trabajo milagroso del lector consista en armar su propia *ragnatella* de asociaciones. Dice William Carlos Williams: "La unidad rítmica es sencillamente cualquier secuencia repetida de alturas y duraciones. Sobre este éter los sonidos se van hilando en su variedad,

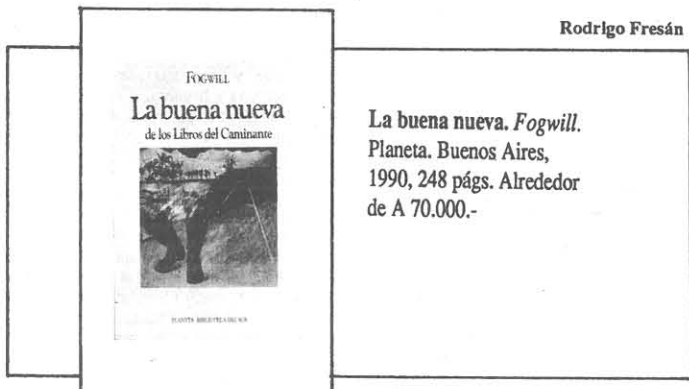


se deslizan, se enlazan, se sobrepasan, triunfan, pero siempre proyectados hacia adelante, incluso a través de momentos de total desorden en su prosecución. No obstante el ritmo persiste, perfecto. Aquí se encuentra, pues, la piedra angular de toda la cuestión; aunque los sonidos del habla, es decir las palabras, letras, versos, etcétera, comuniquen una pasión al ritmo, el ritmo en sí es una cosa aparte, y no es ningún sonido. Sobre él la verbosa pasión trenza sonidos conforme éstos tienden hacia una imagen perfecta. Lo esencial al ritmo no es el sonido sino el movimiento."

Y bien: debajo de esa urdimbre de minúsculas señales luminosas incansables, el ritmo como una enorme gigante dormida sueña con su silencio de partitura.

Se camina, encima de esa magma maternal se escribe, se lee, se sueña, pero sobre todo, se marcha, se camina. Pues según las propias palabras del narrador éste es el libro de alguien que ni *es* ni *está* ni *quiere estar* sino *marchar*. ¿Y quién es, me pregunto, ese "alguien-nada" sino esa bella criatura durmiente —aunque fuera gigante, enana, obesa o fantasma? Una criatura de esas imaginadas por Swift, Michaux, Rabelais o Lezama: "...hombre como un instante sensorial infinitamente polarizado". Pero polarizado de tanto desplazarse únicamente por ese itinerario que según Aira tiene un punto atravesable por la aguja de la costurera, un punto a través del cual se alcanza el mito. ¿Cuál? El de un movimiento continuo más allá del pensamiento. Según nos lo da a entender la novela de Fogwill: ¿qué es escribir sino marchar rítmicamente? ¿Qué, dado que es otro cuerpo mucho más sutil el que gravita en la escritura, sino desaparecer arcoirizándonos meticulosamente allí, sobre la tierra y el habla y la "literatura"?

Arturo Carrera

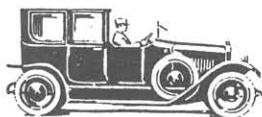


La buena nueva. Fogwill.
Planeta. Buenos Aires,
1990, 248 págs. Alrededor
de A 70.000.-

IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Rosler y Nicolás González Varela

La editorial británica Routledge ha lanzado una nueva colección en lujosas encuadernaciones dedicada al análisis de los más insignes exponentes de la cultura occidental, Routledge Critical Assessments (Algo así como "Evaluaciones críticas de Routledge"), dividida en varias series ("economistas sobresalientes", "filósofos políticos", "sociólogos brillantes", "filósofos sobresalientes" y "figuras brillantes en lingüística"). En cada área se compilan los artículos claves sobre el autor en cuestión, facilitando la investigación al evitar el alto grado de dispersión bibliográfica característico de nuestra era. Sigmund Freud y Paul Samuelson son los primeros en ser "evaluados". Con el autor de *Totem y Tabú*, Routledge inauguró su serie de psicólogos "líderes" con una edición de cuatro volúmenes con cerca de cien artículos en total, editados por Laurence Spurling. Ahora bien, quien ose hacerse de los cuatro tomos que versan sobre la obra del que dedicara su juventud a la neurofisiología —sin desafiarse código penal alguno— debe oblar por las 2000 páginas el equivalente de 275 libras esterlinas. Además, están disponibles —es un decir— los tomos sobre Malthus, J. S. Mill, Ricardo, Marx, Durkheim, Weber, Descartes, Hume, Kant, Hegel, Wittgenstein y Noam Chomsky. Próximamente en la misma sala: Leibniz (1991), Locke (1991), Bentham (1992) y Leon Walras (1993).



La Cornell University Press, sita entre el río Bravo y los Grandes Lagos, acaba de publicar *Critical Theory and Post-structuralism* (Teoría crítica y posestructuralismo). En este ensayo de Mark Poster (traductor de Baudrillard al inglés y de quien conocemos en español Foucault, el marxismo y la historia, editado por Paidós) se propone un diálogo entre el posestructuralismo —haciendo hincapié en la obra de Foucault— y la teoría crítica —con la Escuela de Frankfurt y Sartre como portavoces. Para que el lector perciba sus derechos de autor hay que reunir 10,95 de los que emite la Reserva Federal (*paperback*) o 29,95 de la misma moneda (tapas duras).

Para beneplácito del numerosísimo grupo de los fieles devotos del comunicativo teutón —que por millares abarrotaron el recinto en el que brindara su pública conferencia, obligaron a cortar el tránsito de la Avenida Corrientes e incluso provocaron que aparezca en la primera plana de un periódico matutino de esta capital, pero que nunca lo lee— una editorial que desarrolla sus actividades ininterrumpidamente desde 1584 —Cambridge University Press— ha publicado un estudio titulado *The Recent Work of Jürgen Habermas* (La obra reciente de Jürgen Habermas), escrito por Stephen K. White, profesor de la Universidad del Estado de Virginia. Según Thomas McCarthy (verdadero especialista en el tema si los hay, traductor de Habermas al inglés y autor del festejado libro *La teoría crítica de Jürgen Habermas* (editado por Tecnos), la obra de White será valiosa "para cualquier interesado en Habermas, tanto para el principiante como para el iniciado". La agencia norteamericana de la Cambridge cobra 12,95 de los mismos que componen nuestra deuda externa.

SUCEOS ARGENTINOS

Políticas

A finales de septiembre se realizó en Porto Alegre el Primer Foro Internacional de la cultura en el Cono Sur. Brasileños, uruguayos, argentinos, paraguayos, chilenos, bolivianos y —elasticidades de los conos— angoleños, de disciplinas tan diversas como sus fervores estético-políticos, debatieron en el proceloso mar del portuñol timoneados por los organizadores desde una agenda rigurosa y hospitalaria.

La delegación argentina compartió con el resto de los contingentes una heterogeneidad apreciable. Babel concurrió al Foro de marras junto a Mempo Giardinelli, Horacio González, Norma Morandini y Ana María Shua.

La integración regional, tan mentada en los discursos oficiales vernáculos como desatendida por las políticas oficiales vernáculos, cobró finalmente un perfil de realidad que nunca antes. Las gozosas jornadas de discusión sufrieron en su festivo estertor el manotazo impio de un representante argentino. ¿Sabrán nuestros funcionarios de cultura cómo se usa un foro? ¿Conocerán en sus febriles rutinas de cocteles y decretos la utilidad preservativa de un buen foro? El representante a nivel nacional de nuestra Patria disertó en inobjetable portugués sobre las maldades de los intelectuales argentinos, que en su exigua taxonomía pueden dividirse entre ociosos aristócratas y perversos maximalistas de élite alejados para siempre de los auténticos valores de la cultura nacional. El estupor de los anfitriones, sólo equiparable al cansancio de los panelistas argentinos (baqueanos en soportar estas zalemas), enmarcó un anuncio inquietante: el próximo foro tendrá como sede a la Reina del Plata. Por única vez, las omnipresentes razones presupuestarias que impiden cualquier iniciativa podrían salvarnos de custodios ce-

losos de la cultura auténtica, la que ellos conocen. Otra posibilidad sería un control más riguroso de los actores encargados por la Secretaría de Cultura de la Nación para asumir tales representaciones. Sería bárbaro. Caso contrario, el II Foro también sucederá en Brazil. La película.



Encuentro feminista

Durante el mes de noviembre se realizará en la ciudad costera de San Bernardo el V Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe. Dichos encuentros se han celebrado previamente en Colombia (1981), Perú (1983), Brasil (1985) y México (1987), y tienen, como remoto antecedente, el Primer Congreso Femenino Internacional, acaecido en Buenos Aires en 1910. Las organizadoras proponen como tema de discusión el balance del movimiento feminista y los movimientos sociales de mujeres.

Puede obtenerse más información escribiendo a la comisión de prensa y difusión, Bartolomé Mitre 1531 1º 2 (1037) Capital Federal, o llamando al teléfono 449-8378.

Taller literario

Susana Villalba convoca a su taller literario que se especializa en ejercicios de escritura e incluye una introducción a los movimientos literarios. Para más datos e inscripción puede llamarse al 30-5888, por la mañana o por la noche, y al 855-3472, por la tarde.

Concurso

La decimo séptima exposición Feria Internacional de Buenos Aires, El Libro-Del Autor al Lector, que será inaugurada el 5 de abril de 1991, estará dedicada al tema "La educación y los libros". La Fundación El Libro ha organizado un concurso en ensayo sobre "La vigencia del libro de la educación". La extensión de los trabajos será de 40.000 palabras como mínimo y de 100.000 como máximo (80 a 200 carillas). Pueden participar autores argentinos o extranjeros con cinco años de residencia en el país. El trabajo, inédito, deberá presentarse en original y dos copias. Debe figurar título de la obra y seudónimo, y en sobre aparte —en cuyo exterior se colocará el seudónimo elegido— se incluirán los datos de identidad. El premio consistirá en la edición de la obra, que será presentada en la próxima exposición. Originales y copias deben hacerse llegar antes del 15 de enero de 1991 a la Fundación El Libro, Av. Córdoba 744, P.B. 1º, Capital Federal.

Todos a Congreso

Gran congreso gran se anuncia en estas playas. La Secretaría de Cultura de la Nación, que suele invocar diversas crisis y pobreza para justificar su perfil más bien borroso, monta esta vez sobre sus grandes caballos para organizar un "Encuentro Latinoamericano de Escritores" de esos que, informan, sólo ha habido hasta el momento cuatro. Entre el 26 y el 30 de noviembre, con epicentro en el Teatro San Martín y alrededores, la reina se verá honrada con la presencia de los vates más viajeros del continente.

Vienen, entre otros, Donoso, Alegría, Dorfman, Skármeta, de la Parra (Chile), Roa Bastos, Romero Saguier (Paraguay), Ribeiro, Piñón, Jozef (Brasil), Benedetti, Baccino, Vitale (Uruguay), Mutis, Cobo Borda (Colombia), Adoum (Ecuador), Fernández, Barnet (Cuba), Belli, Bryce Echeñique (Perú), Nuño, Garmendia (Venezuela), Rossi, Aguilar Comín, Lara Zabala (México), Cardenal, Cuadra (Nicaragua), Shimose (Bolivia), Monterroso (Guatemala), Grande, Vázquez Montalbán, Panero (España), y muchos otros.

No se sabe, todavía, qué argentinos tendrán el privilegio de flanquearlos en simposios, ágapes y mesas redondas, pero sí que hay una Comisión de Honor, integrada por los patrios Enrique Molina, Adolfo Bioy Casares, Olga Orozco, María Elena Walsh, José María Castiñeira de Dios, Raúl Castagnino y Florencio Escardó. En el Comité Ejecutivo están Horacio Salas, León Goldstein, Gloria B. de González García y Miguel Espejo.

Los temas a discutir son casi todos: El rol de la cultura en la integración latinoamericana; los viajeros culturales. Regionalismo y universalidad en la literatura. La sociedad y los escritores; crisis ideológica y crisis socioeconómica. América en el Quinto Centenario. La lengua castellana: similitudes y diferencias; lenguas autóctonas; literatura y frontera. Historia y ficción en la narrativa latinoamericana. El ensayo literario en el desarrollo del pensamiento latinoamericano. La poesía en la conformación de la identidad y la lengua. La literatura popular y lo popular en la literatura. La literatura infantil; mito e identidad. Los debates serán abiertos al público.

Se anuncian, además, actividades complementarias: mesas en las facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Sociales, lecturas de textos en bibliotecas y librerías, muestras de libros y "encuentros con jóvenes escritores argentinos".

PARTIDA

En el otoño del '88, cuando diseñamos Babel, nos reunimos con un grupo de personas para transformar el proyecto de una revista de libros en una revista de libros. Desde aquella primera junta babélica, Guillermo Saavedra tuvo a su cargo la responsabilidad de interpretar cotidianamente las directrices de aquella construcción, unificar armónicamente la polifonía surgida de la convocatoria.

Las condiciones de producción del periodismo cultural, siempre dificultosas, muchas veces patéticas, fueron el clima en que Saavedra coordinó los esfuerzos de nuestro heterogéneo y paciente staff. Después de diecinueve números, su trabajo está estrechamente ligado a la identidad —protéica pero reconocible— que hoy puede ostentar Babel. Su decisión de apartarse ahora de estas funciones nos plantea la compleja necesidad de una elección que ofrezca garantías semejantes a las demostradas por Saavedra en estos dos años. Patricio por parte del parque, Guillermo deja su lugar en manos de Christian Ferrer Toro, y parte con rumbo sur, pero aquí queda.

M.C. - J.D.

MASOTERAPIA

Masaje contra el stress
Contracturas musculares
Masaje vertebral
Shiatzu (técnica japonesa)
Digitopuntura

EDUARDO MILEO

97-5531

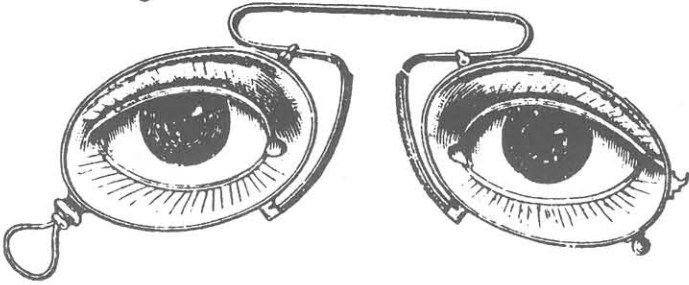
Milenarismos

Nuevo sello editorial apareció en Buenos Aires. Trátase de Ediciones Nuevo Milenio, cuyo director es Enrique Blanchard. En acto efectuado el 20 de octubre ppdo. en el "Almacén Literario Los Nuestros", Nuevo Milenio presentó los primeros títulos de su catálogo: Recurso de especie, de Cristina Leonidas Mendir; Puentes sin orillas, de Ana Urtaun; Color Carnaval, de Jorge Lincovsky; Destierro del ogro, de Mirta Livia Molinari; A pie de piedra, de Carmen Carballo; Sangre de amarras, de Marcela Predieri; Pequeña muda, de Martha Artigas; y Reo de redes y Retrato de antifaz, de Enrique Blanchard.

El cencerro y las vacas

Reflexiones de un bienpensante

C. E. Feiling



El peligro de sentir un odio irracional hacia la irracionalidad debe ser evitado, es cierto. Perder la compostura (o, si se prefiere llamarla de otro modo, la impostura de cortesía) frente a los defensores del sentido es entregarse al pecado de Carnap y los positivistas lógicos: suponer que carecen de significado todas las proposiciones que no son ni verdaderas a priori ni pueden ser verificadas en la experiencia. El odio irracional siempre se equivoca, como puede comprobar quienquiera reflexione sobre el sentido de la proposición "Carecen de significado todas las proposiciones que etcétera". Porque, de acuerdo con su propio significado, dicha proposición carece de significado.

Alguien afirma: "Lo que hace Fulano ni siquiera es literatura". Otro le retruca: "Fulano es un excelente escritor". Puede que, en el deprimido panorama cultural argentino, eso sea como pelearse por un baño de Constitución. De todas formas, como difícilmente esas opiniones constituyan juicios analíticos *a priori*, y tampoco tratan de un asunto meteorológico, que se pueda verificar apelando a la empiria (¿está lloviendo?), sólo resta sentarse a discutir. Y hacerlo con pasión que no descuide la cortesía: el mundo es demasiado miserable como para empeorarlo comportándose groseramente.

Si el lector, hermano o hermana hipócrita, puede disculparme por esta vez que naufrague en la primera persona, diré que cierto autor que admiro (esto es sinceridad, no *captatio benevolentiae*: temo que será malinterpretada), ha sostenido hace poco los méritos de alguien a quien yo vacilaría en calificar de "escritor". Según César Aira, las personas que abominan de Emeterio Cerro en nombre de la literatura cometen una grave equivocación, porque lo que caracteriza al escritor genial es ser incomprensible para sus contemporáneos, no ajustarse al gusto y las expectativas de los lectores. Aira compara a Cerro con Raymond Roussel (el símil es bueno: pocos libros peor escritos que *Impresiones de África*, el proyecto descabellado de un ingeniero paranoico), y moteja de bienpensantes a quienes no comprenden que Cerro es la literatura del futuro.

Es una lástima que Aira haya elegido el mote erróneo. Uno preferiría, aspira a ser tildado de *reaccionario* en lugar de bienpensante, pero qué se le va a hacer. En esta vida ningún deseo se cumple, y para colmo no hay otra.

Independientemente de esta decepción, sin embargo, cabe reconstruir el argumento de Aira para polemizar con él. Lo importante es el escritor, no su obra. El escritor tiene el deber de escandalizar a sus contemporáneos. El buen escritor es aquel a quien sólo comprenderán en el futuro. Por lo tanto, quienes abominan de x (un

contemporáneo escandaloso), no son sino bienpensantes que únicamente aceptan como literatura una serie de nombres sobre los que hay consenso, pacto de damas y caballeros para otorgar un reconocimiento casi póstumo, o póstumo a secas.

Presentado así, el argumento recupera su aura de *dejà vu*.

Dejando de lado la primera premisa, que nada contribuye a la conclusión y es de un romanticismo tardío e incurable, lo que el argumento explicita es una (variante de la) teoría institucional del arte. Por fortuna para este pobre escriba, Richard Wollheim ha pensado una refutación de dicha teoría (v. "The Institutional Theory of Art", en *Art and Its Objects*. Cambridge, 1980). Lo esencial de la refutación es comprender que, según los institucionalistas (y perdón por este atentado a la lengua), aquello que hace de un objeto candidato a la apreciación estética es que una persona o grupo de personas, de rol activo en ciertas instituciones sociales, le hayan otorgado el *status* de candidato a la apreciación estética. La teoría es atractiva porque parece proporcionar una definición del arte. Sin embargo, basta con reparar en que el *status* de candidato a la apreciación estética puede ser conferido por algún motivo o sin él. Que sea conferido sin motivo viola dos intuiciones que tenemos: que hay un vínculo entre ser una obra de arte y ser una buena obra de arte, y que hay algo importante en el *status* de obra de arte. En cambio, si el *status* es conferido por alguna razón, entonces esa razón es necesaria para que algo sea una obra de arte, y reconocerla es el paso previo a conferirle a un objeto el *status* de obra de arte. La refutación que Wollheim hace de los institucionalistas los enfrenta a un dilema. O la teoría no es una teoría institucional del arte o no es una teoría *institucional* del arte.

Un detalle del argumento de Aira que excede el núcleo de la teoría institucional (y lo pone a él en el incómodo rol de profeta) es concebir a la historia de la literatura como una carrera de postas: x no es comprendido por sus contemporáneos sino por los contemporáneos de y, que a su vez no es comprendido por sus contemporáneos sino por los contemporáneos de z, que a su vez... Contra esto, los bienpensantes opinan que la historia de la literatura es un poquito más complicada, y que la crítica literaria no consiste en colgarle cencerros a una vaca para que otras la sigan. Los bienpensantes además reconocen que todo crítico debería tener enmarcados en su estudio las "Lines to a Reviewer" de Shelley: "(...) *Of your antipathy! If I am the Narcissus, you are free! To pine into a sound with hating me*". De tu antipatía! si yo soy el Narciso, no te impido! volverte por odiarme en un sonido.

Contra todo test

Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro

Ana María Shua

En su fervorosa defensa de Emeterio Cerro, Aira nos niega el limbo. Antes del Mesías, esa especie de inocua salvación era posible. Ahora que está entre nosotros, sólo nos queda el cielo o el infierno. Supongo que, hasta tanto los misioneros difundan la obra de Emeterio en otros continentes, hay un Limbo para los que por razones prácticas no han podido conocer su existencia. El que no ama a Emeterio, no ama a la Literatura. Caramba.

Admitamos, al menos, que el silencio y el escarnio que se nos presentan como prueba de genio son ampliamente compartidos por una descomunal cantidad de personas. Si sumamos a los socios de la S.A.D.E. todos los asistentes a talleres literarios, podemos calcular que hay en el país unos catorce mil escritores escarnecidos hasta por sus tías, silenciados incluso por el hebdomadario de su pueblo. Me resisto a creer que eso los convierta automáticamente en artistas.

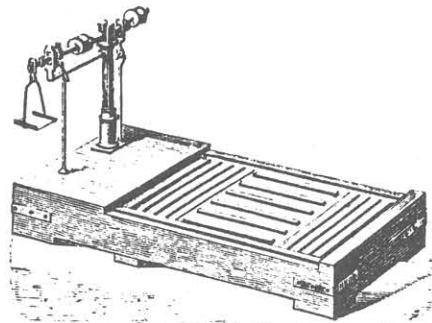
Y sin embargo todos ellos confían, igual que Aira, en la posteridad, en el juicio de esa vieja un poco chanta pero siem-

prestigiosa. Mientras que el aplauso de los contemporáneos resulta sospechoso, la aprobación de la posteridad es inequívoca patente de artista. Fastidioso mito. En primer lugar, el hecho de que un autor no haya sido reconocido por Doña Posteridad no es suficiente prueba de que no haya sido un artista. En segundo lugar, la Posteridad también es veleta. A Roussel no lo comprendían sus contemporáneos. Lo comprenden Aira y otros, ochenta años

después. Dentro de ochenta años puede volver a resultar incomprensible. Lo que no prueba nada. En cuanto a escandalizar, lo lamento: yo también quisiera, pero después de aquella simpática historia de los burgueses atacando feroces los cuadros impresionistas, ninguna reacción parecida ha vuelto a registrarse en el mundo del arte. Escaldados por lo grosero de su error, los espectadores, los lectores, ya no se asustan fácilmente. Ni siquiera Emeterio Cerro (cuya obra no juzgo en esta nota) logra empatar a nuestros impávidos burgueses, tan parecidos a nosotros mismos.

Rechazo, entonces, la preceptiva de Aira y toda otra preceptiva y convoco al rechazo de cualquier reglamento al que deba ajustarse un autor para ser admitido en el pánamo; rechazo incluso el conjunto de reglas que exige como condición absoluta la negación de toda regla, con perdón de la palabra.

Escritores hay poquitos, pero están por todos lados: entre los que cumplen el reglamento y entre los que patean el tablero, entre los finos y serios, que gustan a las



señoras, y entre los que escriben "galimatías petardistas" como le gustan a Aira. Los hay entre las élites y hasta entre los Exitosos, entre los que se ajustan al gusto del público y quienes lo desafían. Desnudos, desorientados, implorantes, se sientan todos en el umbral de la Posteridad, esa vieja loca y veleta que los usa para divertirse en sus orgías y vuelve a echarlos, cuando se harta de ellos, al silencio, a la indiferencia y a la lluvia.

EL DIVORCIO: Crisis vital de la familia

Su resolución adecuada —evitando juicios largos, costosos y desgastantes— permite el crecimiento de todos los involucrados.

Dra. LUISA SZMUKLER - Abogada
Especialista en Dcho. de Familia

Sucesiones - Divorcios - Alimentos - Visitas - Tenencia
CEREMONIAS DEL DIVORCIO

Avda. Callao 449, 12°A°

40-8273 40-6768 46-1752

La memoria en donde ardía. Miguel Bonasso. El Juglar. Buenos Aires, 1990, 318 págs. Alrededor de A 80.000



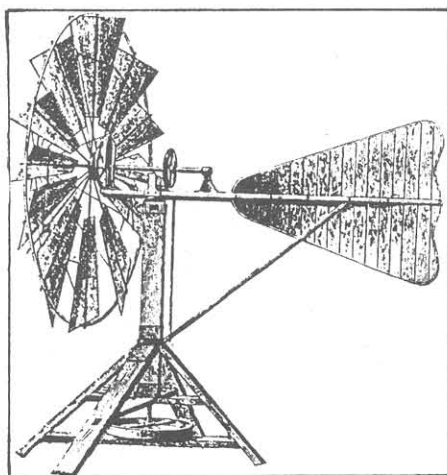
Resulta muy difícil escribir acerca de este texto de Miguel Bonasso. Simplemente porque resulta tan doloroso como difícil pensar en aquellas zonas que marcan fronteras tan nítidas como borrosas, pero inevitablemente definitivas. Fronteras definitivas, que especializan el horror, que insinúan una cartografía del vacío, del destierro. Fronteras definitivas. ¿Se me puede pedir, entonces, que hable de literatura? ¿Se me puede pedir que retome algunas líneas que ya se escribieron sobre esta novela, para decir si es buena o mala, para tratar de ver en cuál de sus zonas "francas", si en la primera parte o en la última, si en la historia de Palavecino o en la historia de los "recuperados"? ¿Es posible seguir hablando de los modos de narrar, de las estrategias de representación y la mar en coche, cuando el cuerpo lo pusieron los otros? Aunque esos cuerpos sean exactamente nuestros, porque están aquí y permanecen, porque insisten y se hacen oír, esos cuerpos y su horror no ha sido el nuestro: ése es el límite de nuestro lenguaje y de la posibilidad de seguir hablando de literatura. Porque allí la literatura sencillamente finaliza, aunque nos reste el horror de vivir permanentemente cruzados por relatos. Esa necesidad de significar, de llenar todo con palabras, de dar y encontrar sentido, de cualquier manera y pese a todo, es la posibilidad legítima e ineludible para diagramar alguna forma de futuro. Pero como se sabe, como todos saben, como sabía incluso Sarmiento, una de las marcas imprescindibles del futuro es su anterioridad. El futuro, para ser futuro, debe ser anterior. Para que sea pensable, debe estar pensado en el pasado. Y esto es así, porque el olvido no se funda por decreto, pese a los denodados esfuerzos del menemérito, tan paradójico como impune, con su divisa de mujer de Lot que tanto le place. La pacificación, la reconciliación de "todos los argentinos". ¿Acaso repatrian los restos, entre rosas, para que nos olvidemos de los cuerpos?

La memoria en donde ardía, que es la segunda novela de Miguel Bonasso, cuenta demasiadas cosas e inevitablemente sólo cuenta una. Es la historia de Sergio Di Rocco, un cuadro político de la tendencia revolucionaria del peronismo, periodista, exiliado, escritor y escindido, que retorna luego de once años, sencillamente para saber. Exactamente, para saber el destino de su esposa, Susana, desaparecida en enero de 1977. A partir de ese núcleo, de ese punto de densidad, el texto se expande hacia diferentes zonas: el estado actual de la Argentina y los estados pasados del terror; la certeza cotidiana de que aquello que fundó el terror pasado permanece entre nosotros, para nosotros y para cualquier generación futura; la cuestión no narrable de que, frente a la desaparición, no hay forma de cerrar el duelo.

De fronteras definitivas, de esas zonas imposibles habla el texto de Bonasso que distribuye, en su interior, también un sistema de fronteras que organiza todo el espacio narrativo de Di Rocco. La frontera que debe pasar para volver y aquella que debe pasar para estar en el cuerpo de Susana, en su itinerario y en su último "traslado". Sergio Di Rocco necesita "trasladarse" para saber y saltar, evidentemente, sus deudas. La culpa tan extraña como terrible de saber que es el cuerpo de otro el que ha pagado. Pero también vuelve para tratar de restaurar una figura heroica de Susana, para

reponer una Susana "sin fisuras". Supone que ella había "entregado", había "cantado" la casa, cuestión que constituye un punto de densidad extremadamente complejo: la delación. El texto gira y retorna insistentemente a los "delatores", en un verdadero ajuste de cuentas que se realiza en la figura de Palavecino. Pero en el texto se olvida algo, que se recupera, en parte, en un párrafo breve de la secuencia de "el chupado": que Di Rocco reclama de un sujeto quebrado una lealtad "sin fisuras". ¿Es posible ir allí a hablar de delación? ¿Es posible pensar que el "canto" que le arrancan al cuerpo en la tortura es el canto de un delator? En ese espacio oscuro y clandestino, donde se acaba el sentido y finaliza lo simbólico, Di Rocco intenta discutir la ética de la delación. El texto da vueltas insistentes sobre esta cuestión y recupera a Di Rocco a través de otros discursos, aunque flota ese gesto esforzado de polarizar claramente las figuras de Susana y Palavecino, para mostrar dos formas y dos sentidos de la palabra "traslado".

Allí donde hay sujetos quebrados, "ángeles caídos", allí donde las personas fueron despojadas de sus bienes más íntimos, de los nombres más queridos, no se puede ir a hablar de fisuras. En la abolición del lenguaje y de la ley, no hay delación: simplemente, al cuerpo, se le arrancan todos sus nombres.



Todo el texto de La memoria es el relato de una reconstrucción y de una búsqueda y cuenta también los efectos más contundentes del terror. Por eso, la búsqueda desesperada de Di Rocco es la búsqueda de un saber que detenga o fije, mínimamente, la circulación enloquecida de esos cuerpos que no sabemos dónde están. Los cuerpos no se sabe dónde están y por eso permanecen. Ese relato que nos falta y ese espacio violentamente vacío del cuerpo arrancado son el núcleo siniestro por el cual estamos cruzados. Por eso la necesidad desesperada de tratar de fijar en algún lugar la historia, de reencontrar nombres, identidades, lugares, detalles, itinerarios, palabras. La importancia de que los cuerpos sustraídos, arrancados de lo simbólico, recobren en la ley y en el lenguaje su lugar. Lograr que alguien narre y fije ese lugar, que es lo que finalmente Di Rocco consigue de Palavecino, es conjurar, de alguna manera, el retorno ensordecedor de los cuerpos.

Fronteras definitivas, de eso habla el texto de Bonasso y nos destierra de la ficción, porque narra los lugares donde finaliza la literatura. Lo real presiona, se restituye y no hay otra cosa que leer. Quedamos tan desgarrados en nuestra memoria, que ni siquiera es dable hablar de literatura. Porque los muertos no están en su lugar.

Fernando Murat

Hijo de hombre. Augusto Roa Bastos. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 381 págs. Alrededor de A 90.000



Publicada en 1960, Hijo de hombre inauguraba la "Trilogía Paraguaya" que debía completarse con Yo, el Supremo y El Fiscal (aún inconclusa). Siguiendo la trayectoria de algunos habitantes del pueblo de Itapé hasta la guerra del Chaco, la novela revisaba la historia trágica del Paraguay desde la óptica de las relaciones entre poderosos y oprimidos.

Ahora, Roa Bastos presenta una reescritura de esa primera novela. Como resultado editorial, esta reelaboración conserva el texto original, aunque con agregados y supresiones e intercala un nuevo capítulo; como expresión de una política literaria, esta nueva versión de Hijo de hombre pone en práctica lo que el mismo Roa Bastos denomina la "poética de las variaciones": una imaginación creativa que se divierte en subvertir y arruinar los "textos establecidos".

Para Roa Bastos, la escritura no rubrica la verdad de un documento sino que es una realización virtual de la memoria colectiva. Aquí la memoria engendra mitos y el recuerdo es un territorio propicio para la ficción. Como el viejo Macario, que repetía la historia de ese Cristo de madera demasiado humano, cambiándola un poco cada vez, superponiendo los hechos, modificando nombres, fechas, lugares; "como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta", reflexiona el narrador al recordar, a su vez, la historia de Macario. Hay cierta fatalidad en la escritura que condena a las cosas a una existencia ficticia. Por un lado, la palabra escrita no puede abandonar la hoja de papel; por el otro, intentará, al menos, escapar a la estabilidad del trazo. Entre el castellano y el guaraní, entre la oralidad y la escritura, en esa tensión el texto de Roa Bastos busca encarnarse en una dimensión folklórica siempre cambiante.

Anonimizarse: si en Yo el Supremo el autor desaparecerá detrás del compilador, un "a-copiador" de textos que se define como escritor porque ha leído, en Hijo de hombre se llega a escritor cuando se acepta entrar en el juego de las fabulaciones transmitidas de boca en boca. Un texto antes oído que escrito. De alguna manera, la escritura quisiera caracterizarse paradójicamente por su oralidad, quisiera ganarse un humilde lugar en ese circuito errante de historias contadas y vueltas a contar.

Si hubiera que nombrar una operación narrativa en Hijo de hombre, debería hablarse de la masticación. Texto rumiante, en él los mismos personajes narran siempre los mismos sucesos. En todo caso, lo que diferencia a un relato de otro es el punto de vista, pero aquí las versiones no construyen el rompecabezas de una trama sino que se suceden, se superponen, se acumulan en un palimpsesto de voces. Así, la masticación es función de la persistencia y, por lo tanto, de la memoria. Y la memoria será el arma silenciosa de esas voces subterráneas de la Historia.

Escritura aluvional, libro alimentado a relatos, esta segunda versión de Hijo de hombre no es otra ni es la misma; regurgita la original y asimila, casi naturalmente, el acto de reescribir el metabolismo narrativo de su universo de ficción.

David Oubliña

RECIENVENIDOS

Pleza de Verano. Christa Wolf. Seix Barral. Barcelona, 1990, 187 págs. La autora de Cassandra (1983) evoca, en su novela, la vida cotidiana en una región báltica después de la segunda guerra mundial. El envejecimiento, el paso del tiempo y el retiro de la vida se acomodan, tal cual un palimpsesto, sobre la descripción de la naturaleza nórdica.

El club de la buena estrella. Amy Tan. Tusquets. Barcelona,

1990, 200 págs. Esta opera prima trata, según se afirma en la contraportada, de la doble felicidad de extraer conocimiento y felicidad de dos culturas radicalmente opuestas. La historia transcurre en San Francisco, en 1949, donde June Wo se debate entre la fidelidad a la cultura de su madre y su nueva identidad americana.

Punto y Aparte. El número 35 de esta revista uruguaya de literatura y actualidad está dedicado al tema "Vidas trágicas, cómicos célebres", en cuyo dossier

Elvio Gandolfo pasa revista a los cómicos que resultaron ser "devoradores de sí mismos". Pueden leerse los homenajes dedicados a Fatty Arbuckle, Buster Keaton, Charles Chaplin, Laurel y Hardy, Los Tres Chiflados y Alberto Olmedo.

Conversaciones con el orante. Franz Kafka. Trad. de Francisco Zanutigh Nuñez. Losada. Buenos Aires, 1990, 94 págs. Segundo "Cuaderno del Aqueronte" de este año que incluye siete cuentos. Se trata de

"Jinete en un balde", "De Noche", "El golpe en el portón de la quinta", "Un artista del trapezio", "La condena", "Ante la ley" y "Conversación con el orante".

Los fantasmas. César Aira. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 107 págs. El autor de Ema, la cautiva y de La luz argentina presenta la primera de una serie de novelas inéditas que Grupo Editor Latinoamericano publicará de aquí en más. En esta novela, los fantasmas habitan una obra en

construcción e invitan a una adolescente a compartir su fiesta de fin de año.



El factor sentimental.

Rodolfo Rabanal. Planeta.

Buenos Aires, 1990, 228

págs.

Alrededor de A 70.000

El factor sentimental

Narrar una biografía sentimental supone sintonizar el pulso del relato a la dinámica de la pasión amorosa. La escritura de ese relato exige del lenguaje la saturación de sus posibilidades expresivas, lo conmina a coquetear con el límite de lo narrable, juega con los fillos de la comunicación verbal. Por lo general, se presentan en el relato amoroso muchas zonas turbias, ciertas desprolijidades de la organización narrativa que tienen que ver con aquellos momentos en donde escritura y pasión no abrochan bien. Esas manchas del discurso erótico revelan un enigma, una pregunta encubierta sobre los motivos y la lógica de la mecánica amorosa. Este enigma es, precisamente, lo que permite la narración que reconstruye, desde una maqueta ficcional, la estructura original —real o imaginaria— de esta pasión.

En esta última novela de Rodolfo Rabanal se configura un diseño que apunta a una estrategia inversa a lo señalado: la pasión amorosa es el relato mismo, lo narrado. El episodio sentimental es la excusa para el despliegue de la obsesión narrativa que es la pasión original. Entonces el enigma es: ¿hasta qué punto no es el relato mismo el que dota de sustancia y justifica un hecho de la "vida"? Si, como quería Calvino, el arte es la única zona de la realidad que tolera una forma, es posible establecer una cierta hipótesis donde el régimen mismo de la narración amorosa sería el que determina la biografía sentimental. Uno se hace dejar por las mujeres para poder escribir después, como se dice por ahí; pero, desde esta otra perspectiva, uno escribe para hacerse dejar por las mujeres. Dentro de este circuito conceptual intenta ubicarse *El factor sentimental*. Toda la novela está organizada en función de la posibilidad de armar relatos; más que el intento de contar una historia para dilucidar hechos e intentar una comprensión sobre lo biográfico, aquí eso se desplaza y lo supuestamente experiencial, que daría la base de verosimilitud a la ficción, se juega en función exclusiva del ejercicio de novelar.

Esta apuesta estética es lo que permite comprender la estructura básica de esta novela: varios relatos que se vertebren entre sí por la misma focalización temática en lo amoroso. Así es que a cada relación sentimental de Nicolás (el protagonista) le corresponde un sector de ficción, con sus correspondientes estructuras, tono y resolución. A partir del relato de su última experiencia erótico-sentimental frustrada el protagonista noveliza su biografía sentimental en forma modular. Es, precisamente, en el despliegue de este mecanismo narrativo donde está el mayor problema de la novela, ya que un elemento esencial para dotar de unidad al libro debería estar en cierta homogeneidad semántica de los diferentes materiales narrativos que se combinan en él, más allá de la pluralidad de estilos o matices formales, y esto es lo que no sucede en *El factor sentimental*, donde, y esto es curioso, la diversidad adelgaza al conjunto, en cierta forma. Así es que tenemos tres episodios fundamentales en el periplo afectivo del héroe-protagonista: su primer matrimo-

nio, jugado narrativamente por el autor en un tono entre costumbrista y psicoanalítico; la aventura norteamericana —quizás el mejor momento de la novela—, de tintes semi-épicos y un timbre mansamente melancólico, casi una *road-movie* escrita donde se encuentra el enigma que justifica la novela y, finalmente, sirviendo de marco al resto, la historia de la fallida pasión cordobesa que desencadena, en el protagonista, la necesidad del relato.

Aparece una suerte de cuarto relato que tiene que ver con la actualidad del personaje central que es el eje formal que arma la novela: la relación de Nicolás con su grupo de amigos de la editorial donde entra desde cierta escritura intelectual hasta un regusto de comedia de enredos y que es el lugar desde donde el héroe —que es novelista y lleva un diario— narra su biografía amorosa.

El desequilibrio aparece cuando en la lectura global de la novela se cotejan esos diferentes relatos y se perciben los cambios de posición del héroe-narrador que delatan los desniveles apuntados: desde el solitario y lúcidamente desesperado protagonista del episodio norteamericano hasta el pedante e impostado héroe del "loco" amorio con Dolores hay demasiada distancia, mucha para una misma novela,



más si no se justifica en el plano semántico esa distancia.

A despecho de esto último, en la novela se impone a menudo una entonación de amarga ironía y un apasionamiento "cool", que recuerda por momentos a Grass o a Hrabal (dos especialistas en la novela símil biografía), y que sirve en buena forma para señalar ese límite tenue entre el artificio escritural y la pasión "humana" que se llama ficción. Por eso la posición del autor parece bastante clara en su filiación poética: la ficción es la forma esencial para organizar y —determinar— los materiales de la vida cuando se impone la temática amorosa. La erótica se define a sí misma como un género literario: en el amor y en las novelas la invención narrativa es la sustancia madre. La novela de Rabanal, a pesar de sus titubeos, es fiel a esta premisa.

Pablo Fuentes

ALGO ESPECIAL**gedisa**
PARA EL MES DE
NOVIEMBRE**HOMBRES EN TIEMPOS DE OSCURIDAD**

Hannah Arendt
Algunos ensayos biográficos sobre los "intelectuales" contemporáneos resultaron ser best-sellers. Los que escribió Hannah Arendt —sobre Rosa Luxemburgo, B. Brecht, W. Benjamin y otros—, en cambio, son serios.

ETNOLOGIA DE LA ALCABA

Pascal Dible
¡Si las camas contarán... Los reyes que gobernaron desde sus lechos o los príncipes de la Iglesia que retozaron en ellos, nos enseñan que el dormitorio es, también, un espacio cultural.

A NOSOTROS
TODAVIA
SE NOS
OCURRE EDITAR
LOS LIBROS
QUE A
USTED LE
INTERESAN

LENGUAJE Y SILENCIO

George Steiner
Reedición de la obra clave de uno de los críticos más lúcidos de nuestra época. Una serie de ensayos que indagaban la herencia cultural de Occidente, con coraje y sin prejuicios, para ayudar a comprender la crisis del pensamiento contemporáneo.

gedisa
editorial**JULIETTE IGIER**

PROFESSEUR DE FRANÇAIS
TRADUCTEUR
ESPAGNOL - FRANÇAIS,
FRANCES - ESPAÑOL

GURRUCHAGA 176
TEL. 854-2535/ 795-1786

CUANDO LOS MINUTOS CUENTAN, CUENTE CON NOSOTROS**Frente a una crisis de salud, un minuto es demasiado tiempo.**

La emergencia sucede sin aviso. Y cuando sucede, cada segundo resulta decisivo. Por eso, para contar con la respuesta más rápida y segura, asóciese a Emergencias S.A.

Las 24 horas del día, los 365 días del año.

Emergencias S.A. está siempre lista para dar una respuesta inmediata a los estados críticos. Sin límite de fechas o de horario.

Un costo mínimo para su máxima seguridad.

Contar con este servicio tan trascendente para su tranquilidad y la de su familia, tiene un costo mensual mínimo.

Asóciese a EMERGENCIAS S.A. Cabildo 308 - Tel.: 449-444 o al 782-4251, 781-9493, 781-5213, 785-3633 y 781-5154

La lluvia de verano.

Marguerite Duras.

Trad. de María Gallego

y María Reverte. Alianza.

Buenos Aires, 1990,

132 págs.

Alrededor de A 50.000



Los cuentos de abuela, con una sola historia para narrar, son capaces de poblar las mil y una noches de la infancia. Y aunque pretendamos que lo que fascina es el relato de ciertas maravillas, no podemos sortear la certidumbre de que lo que seduce (ojos abiertos, oídos expectantes) es que la narración se ofrece virgen cada vez.

Marguerite Duras firma *Les enfants* en 1984 para creer, durante varios años, que era el único relato posible de cierta historia, pero ante la sospecha de que la unicidad era una forma del abandono, la narración renueva su ritual. Como voz en *off*, *La lluvia de verano* se hace autónoma de la imagen para escribirse "partiendo de los lugares del rodaje de Vitry". Así Blanchot, otra vez, podría preguntarse: "¿Es un libro, una película?, ¿el intervalo entre los dos?"

Queriendo dejar de ser película, la novela se abre hablando de libros. Es el padre de los niños el que "se encontraba los libros" o los robaba, como *La lluvia de verano* es un libro encontrado en la película o una historia robada que sabe que no es necesario ser la misma. Repetirse no es mirar puntitosamente lo anterior, sino actualizar lo escamoteado, devolviendo en imagen lingüística lo que quedó fuera de cuadro.

Y todo para renovar el placer de contar historias, de intrigas inexistentes casi siempre. *La lluvia de verano* es una historia de amor urdida como una historia de libros. Si los padres gustaban de las biografías para saber "en qué se empleaba el tiempo de una vida", el hijo mayor, Ernesto, va a encontrar otra historia en un libro que en vez de un espejo le ofrezca un vacío. Porque la historia de amor de la novela se traza a partir del hallazgo de un libro al que una quemadura perfecta perfora de tapa a contratapa. "El agujero de la quemadura era completamente redondo. Alrededor, el libro estaba como antes de que lo quemaran y se hubiera podido leer la parte de las páginas que lo rodeaba".

El signo que se ofrece a la lectura no halla medios de asegurarse la interpretación instigada. El acto de leer, como el de partir, en Marguerite Duras, es una traición inevitable. La lectura es la invención de una historia creando su sentido, una suerte de arbitrariedades conectadas hacia la sensatez. De ahí que Ernesto lea a pesar de —o precisamente por— no saber leer. Del signo al lector, ningún condicionamiento que no haya de ser eludido. Del lector a la letra (que es una huella más que una prueba), todo, porque los chicos "un poco más y leían hasta en las estrellas".

Ernesto lee, como dice el maestro que dice el libro, la historia de un rey judío. O, con y sin libro —tal vez contra él—, la historia, anticipada, de una ausencia. Porque la historia de amor no puede dejar de conformarse alrededor de la idea de la partida. Niños que partirán algún día porque, como no desconocen los padres, "con los chicos nunca se sabe". Padres que partieron de algún lugar difuso para, inconsistentes, lanzar sobre los hijos la amenaza del abandono casi como promesa.

Como siempre, la narrativa de Marguerite Duras sólo quiere garantizar la posibilidad de la ausencia. "Le recordé lo que había dicho, que me iría de todas partes, que no podía decidir mi conducta", contaba la adolescente de *El amante* acerca de la única cosa que podía obsesionarle a su enamorado chino.

Eso es el amor en *La lluvia de verano*: la ausencia: porque ya ha fugado el amado/amante o porque susurra su huida. Y es la madre la que condensa las partidas. De origen irrecuperable (ella era del Cáucaso o "de por ahí cerca"), su lengua sin acento —que ratifica lo borroso de su procedencia— encuentra el placer en la narración de historias que los niños nunca olvidaban. Historias de viajes que confirman abandonos tejen el relato de una imagen atropellada por el tren: el amante de una noche fugaz. Por eso el frenético amor de su marido que se (con) funde con la amante para preservar el temor a la pérdida. Y si ningún personaje se conoce a sí mismo cabalmente, porque sólo los otros pueden saber cosas que él mismo ignora, perder al otro es perderse. Sin origen, huidiza, ella es para él una incógnita y sus hijos, las respuestas.

De entre las siete respuestas que el padre intentó para descifrar el enigma de su mujer, Ernesto se yergue como el árbol solitario del jardín de una calle. Árbol y libro se unirán en la cabeza del chico para trastornarlo, "hasta que él pudiera arribar a la parte desconocida de la vida en su totalidad". Su desmesura parte de la más llana de las evidencias.



Compelido a asistir a la escuela, por mandato social/legal, Ernesto decide que "no voy a volver al colegio, porque en el colegio me enseñan cosas que no sé".

Frase que le hace trampas al malentendido, cuestión vital que se lee —desde la sociedad que destina a esta familia a los márgenes— como reforma pedagógica, no hace sino confirmar lo obvio. Gesto que dibuja fielmente la narrativa de Marguerite Duras que no es, en cierta forma, sino una saturación de lo obvio porque lo evidente no ha de darse por supuesto. Sus libros gozan en pronunciar lo que otros eligen eludir, lisamente, escandiendo las frases con puntos presurosos que demoran el relato en trazo espiralado.

En los grados de la *paideia* que Ernesto se proyecta, en los umbrales de la academia, la sabiduría se vislumbra como una posible brecha salvadora. Pero ésta es, en última instancia, fútil, porque (como dice Ernesto que entendió el rey de su historia) "vi que todo es vanidad. Vanidad de vanidades. Y perseguir vientos".

Lo otro, lo que no puede frenar ni siquiera la destrucción del agujero negro de la infancia, es la historia de amor entre Ernesto y su hermana Jeanne, fascinada por el fuego, esa incendiaria. Amor poco explicado, callado respecto de sí pero que, hablando de historias ajenas como en *Moderato cantabile*, no hace más que contarse a sí mismo.

Adriana Amante

La última mudanza de Felipe Carrillo. A. Bryce Echenique. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 215 págs. Alrededor de A 50.000



Haría falta música de fondo para comentar esta novela. El, arquitecto peruano en París. La historia, en la voz y la interpretación de su protagonista, cuenta cómo la vida es una herida absurda, más absurda que herida.

Felipe Carrillo es arquitecto y afirma que, como tal, sólo sabe hablar de edificar, construir sobre planes previos, "toda una reflexión sobre el medio ambiente y el hábitat, mi amor". Construye entonces su relato, en una sucesión de espacios distintos: por eso aquello de "mudanza" en el título. Cada mujer en su vida es una casa, un barrio, hasta un país; cada mudanza es un fracaso, incluso la última.

Aunque dice que "... de lo que se trata es de una historia de seis amores como no hay otros seis iguales...", el lector se encuentra con un monólogo en el que un narrador le confiesa fragmentos de su pasado, amores y odios, y su búsqueda de su destino final (por eso aquello de "última" en el título). Todo en un tono liviano y epidérmico, casi para publicar en "La risa, remedio infalible" o "Así es la vida" de *Selecciones del Reader's Digest*, cargado de digresiones y menciones a melodías populares. Aparecen una mujer, su ridículo hijo y un incesto, una mulata "untuosa" y, acultural, gags y referencias eruditas que se entrelazan en una suerte de maratón del truco de efecto.

La falta de sorpresa condiciona en todos los niveles este texto que, como una música de fondo, parece apostar al reconocimiento y la audición fácil. "A. Bryce Echenique desarrolla en esta novela apasionante y divertidísima todos los recursos a los que están habituados sus lectores", informa la contratapa. Es un dato que puede ser útil, lector: si estás buscando citas paródicas, rimas internas, un poco de tango y otro de bolero, con cierta cadencia de cuarteto, ya sabés adonde dirigirte.

"Sí, El Capital también es una novela si uno se entera qué página o capítulo escribió Marx un día en que no tenía qué comer, por ejemplo..."

Si lo que define una novela es que informe acerca de las instancias de producción del discurso, definitivamente ésta es una novela. Y pueden leerse como marcas de género las constantes explicaciones de las técnicas usadas, muchas veces apelando a una doméstica complicidad con el lector, el habituado.

Tal vez, sin embargo, un lector no habituado espere otra cosa de una novela. Tal vez, a pesar de que se dice tanto, haya en este texto un gran vacío, imposible de llenar, que va destilando página a página un implacable sabor a nada.

Tú, futuro lector de Alfredo Bryce Echenique, no puedes ignorar que es peruano, nacido en 1939, autor de *Huerto cerrado* y *La felicidad ja ja* (cuentos), *Un mundo para Jullus* (novela), *A ojo de buen cubero* (crónica de viajes), etc.

Sandra Turza

RECIENVENIDOS

Pequeños cuentos misóginos. Patricia Highsmith. Alfaguara. Buenos Aires, 1990, 100 págs. La afamada autora de inclassificables novelas policiales se ensaña esta vez con los arquetipos modernos de la personalidad femenina. Se trata de retratos crueles, a veces piadosos, pero siempre incisivo de la condición de ciertas sensibilidades femeninas y de algunas profesiones. El libro está dividido en "caracteres" más que en capítulos.

El divino convertible. Sergio Bizzio. Catálogos. Buenos Aires, 1990, 239 págs. El autor, quien publicara el año pasado el

libro de poemas *Mínimo figura*, nos ofrece su primera novela. En ella se dan cita un escritor famoso de lengua viperina y una mujer que lo interroga sobre amistades y éxitos. Ello le permite el análisis ficcional de las convenciones de la entrevista a una "figura pública" pero combinadas de modo tal que el género excede sus límites. Los escasos, privilegiados lectores de la obra, chillan de placer.

Contra tiempo. Daniel Guzman. Emecé. Buenos Aires, 1990, 246 págs. Se trata de la primera novela de Daniel Guzman, quien ha publicado cuatro libros de poesía. En ella, la mitología del tiempo y el tiempo de la mitología se dan cita en una historia de aventuras que es, a su

vez, una fantasía filosófica. La trama comienza cuando una carabela del siglo XVI arriba, con sólo dos tripulantes, al Buenos Aires contemporáneo. Las distintas historias que se entrecruzan en la novela tienen como principal protagonista al tiempo.

Manlático textual. Primer número de una revista dedicada al quehacer narrativo y poético, cuyo formato se escapa de los moldes acostumbrados. En esta primera entrega puede leerse una entrevista a Liliana Heker, un artículo sobre Cela y Camus, un curioso "test del buen lector" y cuentos de Lilian Neuman y Cary Kerner.

En otro tiempo y también

cantaba. Ricardo Maneiro. Galerna. Buenos Aires, 1990, 145 págs. Primer libro del colaborador de las recordadas publicaciones *El Escarabajo de oro*, *El ornitorrinco* y editor de *El molino de pimienta*. Se trata de cuentos poblados, según propia confesión, de fantasmas familiares que incluyen a Tirso y a Borges.

El espejo del salón. Chela Grossman. Filofalsía. Buenos Aires, 1990, 71 págs. Primer libro de cuentos de la autora. Sus argumentos describen escenas de la realidad cotidiana. En un nivel más profundo, según asegura el prólogo, la soledad, la rutina, el afín de identidad y el paso implacable del tiempo son las formas con que se aplaza el

ademán terminal de la muerte.



La señora Hellgarth sale de paseo. Rodolfo Modern. Fraterna. Buenos Aires, 1990, 242 págs. El autor, conspicuo especialista en literatura alemana y miembro de la Academia Argentina de Letras, incursiona por quinta vez en el género narrativo. Se trata de tres cuentos cortos y una pequeña novela que da título al libro.

El Simulador.

Jorge Manzur. Planeta.
Buenos Aires, 1990,
251 págs.
Alrededor de A
60.000



Habría dos preguntas alrededor de las cuales El Simulador, la última novela de Jorge Manzur, pareciera organizar y distribuir sus espacios: cómo leer "El fin" y cómo leer el "Pierre Menard". Es decir, que una de las escenas más claras de la novela sería una escena de lectura y su figura de base, el duelo. Toda la trama se encuentra en una línea relativamente reciente de Saer: la posibilidad de un "Borges novelista". Pero, también, la posibilidad de un Borges acechado por la circulación de un texto presuntamente olvidable. La movilidad de ese texto organiza el circuito completo de la novela de Manzur y la movilidad de las palabras de Borges en el interior de esa novela distribuye todos los momentos. Es uno de los riesgos que asume Manzur, más allá del éxito o del fracaso: intenta trazar un sistema de límites con las palabras de Borges, cuando son esas palabras las que definen el límite actual de la literatura argentina. Manzur pone en escena que escribir, hoy, supone una tensión que tiene a Borges como un espacio de definición. Ya que cuando redefine todo el pasado de la literatura argentina, dejó establecido el grado de previsibilidad futuro: el tono y las palabras de la polémica.

Manzur, entonces, que escribe en el idioma de los argentinos, realiza un uso violento de ese idioma. Quién sabe sea eso, justamente, lo que define a El Simulador: un uso violento y político de la ley y de sus palabras. Ese uso lo deja, inevitablemente, en una frontera y al borde del fracaso, porque instala dentro de su texto un objeto excesivamente potente y hace de esa presencia todo lo que hay que narrar. Narra la ley, pero siempre ante la ley.

Todo El Simulador gira alrededor de un texto que, como dijimos, se presupone como olvidable. Una supuesta novela escrita por Borges y robada de una caja de seguridad del Banco de Galicia por Adolfo Melián, o Paredes, mejor llamado El Oriental. Esa expropiación augura un juego de tres, entre Borges, El Oriental y Tomás Blake, un especialista en literatura y exiliado permanente, ya sea como europeo o como argentino. Un juego cifrado que abarca toda la novela y que supone lealtades, traiciones, duelos y lecturas. Aquí se lucha por definir cuál es la lectura y cuál debe ser su espacio de circulación. Y, también, quién debe pagar, y con qué, la instauración de ese circuito.

Indudablemente, Manzur hace algo diferente con Borges, pensando en dos antecedentes: el olvidable episodio de la novela de Asís y las hipótesis que aparecen en Respiración artificial. Pero lo que hace carece, en cierto sentido, de equilibrio: todo está demasiado escrito hasta, en ocasiones, alcanzar con esmero el incómodo lugar de lo obvio. O Manzur piensa que nadie leyó a Borges, cosa no tan desacertada, o por lo menos que sus lectores somos poco perspicaces ya que los guiños pasan rápidamente a una especie de aspaviento no del todo elegante.

Sin embargo, y pese a sus saturaciones, El Simulador es una novela importante, ya que plantea una relación de tensión con una lengua desde la cual se está escribiendo la literatura argentina. Una relación que implica apropiación, plagios, robos, falsificaciones y duelos. Todos, de alguna manera, escriben hoy en la Argentina, como lo explicita Manzur, para saber quién le pone fin a "El fin" y redefine el idioma de los argentinos, dejando en el centro otras palabras y otras lecturas. Es decir, una nueva historia de los modos de leer, que reubique y defina aquello que acordamos en llamar literatura. O sea, que defina cuáles son las nuevas palabras del Aleph.

FM

Cazadores en la nieve.

Tobias Wolff. Trad. de
Maribel de Juan.
Alfaguara. Madrid, 1989,
190 págs. Alrededor de A
150.000



El segundo libro de Tobias Wolff traducido al español es en realidad el primero que publicó y tal vez eso explica lo desparejo de estos doce cuentos con respecto a la colección que publicara la misma editorial bajo el título De regreso al mundo, hace un tiempo.

De todo modos, Cazadores en la nieve inaugura las obsesiones y técnicas de un autor que tiene algo de Hemingway en su interés por lo cotidiano y mucho de la piedad de las mejores obras de Salinger.

Wolff es un escritor de lo mínimo. No porque sus cuentos más profundos no relatan nada importante sino porque cuando realmente pasa algo "excepcional" (la herida de bala de Cazadores en la nieve, la guerra de Wingfield) está descripto con frases calladas, cortas, rítmicas, como si en realidad no importara demasiado. En estos relatos desgarrados sobre relaciones y miserias humanas no hay jerarquía en las acciones.

Los personajes de Wolff (muchos de ellos sureños en este primer libro) son seres confundidos, rutinarios, con realidades que no tienen nada que ver con sus sueños de juventud y una cierta incapacidad para expresar lo que sienten y superar lo que en el último cuento, "El mentiroso", se define como "solipsismo". El solipsismo de estos seres, esa manía casi permanente por inventar un mundo que no existe y esconderse tras él como tras una máscara, los convierte en fracasados patéticos, en figuras de nieve.

La mentira juega un papel importante en estos cuentos. Es tanto síntoma como arma defensiva, espacio para una cierta libertad (el sueño de juventud es una mentira siempre, los planes lo son cuando fracasan) y repetición de fórmulas estereotipadas. El mundo de Wolff vive en la mentira y necesita de ella. Los dos relatos que marcan los límites de la reflexión del autor sobre ese tema son "El mentiroso" y "Primera travesía", en los que la mentira alcanza las dos puntas de las que hablamos.

En "Primera travesía", la pareja que festeja sus bodas de oro con un crucero descubre que allí la costumbre y los estereotipos amplifican su mentira hasta la vociferación y la angustia y la convierten en una máscara ridícula. Howard, el protagonista, que se oye llamar "ejemplo de amor", "enamorado de un amor de cien años" y otras delicias semejantes, se siente asqueado por todo eso pero tiene miedo de lo que esconden esas frases, miedo de la verdad porque su vida está construida alrededor de la mentira patética que recitan todos a su alrededor y, tal vez, del otro lado de esa mentira no haya nada.

En "El mentiroso", en cambio, las historias dramáticas y falsas que le cuenta el narrador son la botella echada al mar por una criatura solitaria que ya no sabe qué hacer para que la escuchen y la comprendan. Esa mentira compulsiva y cada vez más novelesca es conmovedora. Puede lograr que dos seres se entiendan mejor en una lengua inventada que no transmite mensaje alguno que con los mensajes repetitivos del animador del crucero del otro cuento y esta mentira (esa lengua "antigua y sagrada" que, en realidad, es solamente ruido) es el juicio de Wolff sobre el mundo moderno y su crueldad para con los seres solitarios y tristes que lo habitan.

Márgara Averbach

NOVEDADES DEL FONDO LIBROS DE EDICION ARGENTINA Colección Claves

Julien Hervier
**Conversaciones con Ernst
Jünger**

Los grandes temas del autor del Tratado del rebelde. La guerra, la droga, el anarca, literatura y política, los contemporáneos, el futuro de Europa, en una conversación que imbrica felizmente vida y obra.

Leon Edel
**Vidas ajenas
Principia biographica**
Una maravillosa novela de la biografía literaria, magistralmente escrita por el autor de la vida de Henry James.

Robert Nozick
Anarquía, Estado y utopía
Obra clave de la moderna filosofía política, en la que se sustentan las teorías que aspiran a limitar el papel del Estado. Libro polémico e imprescindible para la discusión y comprensión de los más urgentes problemas actuales.

Marcelino Cerejido
**La nuca de Houssay
La ciencia argentina entre
Billiken y el exilio**
Libro fundamental para el mejor entendimiento de la historia de la ciencia en la Argentina. Entretenida historia que combina la destreza narrativa con el fiel conocimiento de los hechos.

**DE RECIENTE
APARICION**
Jean-François Lyotard
Economía libidinal

EN PREPARACION
Rudolph Binion
**Poscristiandad
Sobrevivencias cristianas
en la cultura poscristiana**



**FONDO DE CULTURA
ECONOMICA**

Sulpacha 617, 1008 Buenos Aires
Tel. 322-9063/0825/7262

RECIENTVENIDOS

Amor profano. Katherine Dunn. Trad. de Jordi Mustieles. Ediciones B. Barcelona, 1990, 505 págs. La pasión por lo monstruoso y lo deforme ha llevado a Katherine Dunn a escribir una crónica bella y terrible de la perversión. Amor profano narra

la hisotria de Fabulonia, una extraña feria de atracciones humanas que una familia americana ha ido creando con ternura y abnegación. Para la autora, los monstruos que ella describe son testigos privilegiados de nuestra sociedad y la novela puede ser comprendida como una metáfora brillante y feroz de la época contemporánea.

Novios de antaño. María Elena Walsh. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 150 págs. La autora de tantos clásicos infantiles y de varios libros de poemas publica la primera parte de una autobiografía, a la vez ficción, que transcurre en las décadas de 1930 y '40. Se incluyen cartas de su abuela inglesa Agnes.



PAGINA ES NOTICIA

ESTADOS UNIDOS

The New York Times

but not theatrical," Mr. Soriano said in a telephone interview.

Mr. Soriano, one of whose novels became the movie "A Funny, Dirty Little War," was less direct in an article that he wrote for *Página 12* the

FRANCIA



«*arrivisme politique*», etc. Les révélations de *Página Doce* ont court-circuité les manœuvres du conseiller. Mais cette affaire n'est sans doute pas terminée : la presse s'en est emparée et s'interroge sur l'origine des fuites. Le scandale est

ESPAÑA

EL PAIS

Poco tiempo después de asumir la presidencia, Menem dejó entrever en unas declaraciones, publicadas sólo en el diario progresista *Página 12* y no desmentidas, que quería fuera del Ejército al coronel Mohamed Ali Seineldín y al teniente coronel Aldo Rico.

BRASIL

O GLOBO

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

FRANCIA

Le Monde

ITALIA

IL MESSAGGERO

Martedì, il quotidiano *Página 12* ha denunciato che i militari «fondamentalisti» stanno pianificando un attentato contro un ufficiale in attività per poi scatenarsi

SUECIA

SVENSKA DAGBLADET

re han skriv för första numret 26 maj 1987:

Página 12 är en tidning där saker och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda

ITALIA

il manifesto

farsesco ed ironico di una vicenda che aveva tuttavia tenuto nell'incertezza per un giorno intero il paese e gli stessi mezzi di comunicazione. Da *Página 12*, che apre la prima pagina con il titolo «Eroe di fango», fino al severo quotidiano del mattino *La Nación*, che scrive in un articolo di fondo pagina - «credevano che Rico fosse un secondo San Martín».

ESTADOS UNIDOS

Newsweek

key papers, *La Epoca* of Santiago and *Página 12* of Buenos Aires, regularly excerpt articles from *El País*. It has become a soapbox for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

ESPAÑA

cambio

La indignación se mezcla con la tristeza: «Es cierto que la indignación lleva a pensar que éste es un país menos serio que *Burkina Faso*», dice desde una columna de opinión Jorge Lanata, de *Página Doce*.

Página/12

el país a diario

EL NUEVO PERIODISMO

Director: Jorge Lanata

Por Elena Massat

Contra verdes y amarillos

Un peligrósimo pirata que se embarca con su mamá, un náufrago que envía un mensaje reclamando que le manden botellas para poder continuar con su correo, un fantasma cariñoso que se acuesta calentito en la cama de sus dueños. En este tipo de inversiones suelen centrarse los relatos de Ema Wolf.

Habitualmente, el mecanismo apunta a desarticular los resortes que sostienen a géneros tradicionales como el relato de aventuras o de terror. El héroe no existe; en estas construcciones no tendrá importancia sobre quién recae la resolución del conflicto. El antagonista, en cambio, se convierte en la primera víctima, en la medida en que toda conducta moralmente cuestionable es motivo de burla. Sin embargo, lo que verdaderamente aparece cuestionado en el proyecto de Wolf (que no es individual, por cierto) es la literatura infantil como categoría, que, aunque menor, engloba a los otros géneros. El punto es desarmar el autoritarismo pedagógico que aparece empotrado en la definición del género infantil. La parodia, entonces, resulta el modo subversivo privilegiado para cuestionar un poder que tampoco arraiga en un lugar definido sino que se desplaza nómade y caprichoso.

En el cuento que da título a *La aldovranda en el mercado* (ilust. Sergio Kern, Libros del Quirquincho, Serie Negra, Buenos Aires, 1989, pp. 34) la protagonista es una planta carnívora, patotera y presuntamente ladrona, que desde su cola en la carnicería provoca a los compradores de vegetales acusándolos de caníbales. Adalid del antiverde, la *aldovranda* retoma en su discurso consignas que parodian la defensa de los derechos del pollo y de la vaca. Pero lo que en todo caso puede reducirse a un guiño entre adultos (gesto que prolifera en los textos de esta autora) no sólo carga con un valor humorístico independiente del texto referido, sino que funciona en el relato como desencadenante del desenlace: una trifulca de proporciones chaplinescas.

Es en este punto donde se produce el verdadero movimiento paródico, dado que, cualquiera sea la enciclopedia del lector, su horizonte de recepción lo dispone a esperar una resolución reparadora. Por el contrario, el relato concluye con la huida de la heroína portando una pata de cordero (plausiblemente robada —no se aclara—) y dejando a vecinos y comerciantes en pleno bardo.

En "El siniestro chino amarillo patito" (último cuento de la serie de *La aldovranda*...) la operación es bien otra. Marcadamente moralista, el conflicto entre el Bien y el Mal se plantea entre un fabricante de venenos, un oriental de una maldad *químicamente pura*, y su vecina de enfrente, Doña Rita, una viejita que vende yuyos curativos. El contraste entre ambos es tan desahogado como el de aquel adorable pajarito de dibujos animados al que le "parecía haber visto un lindo gatito", que por su parte lo único que quería era deglutírselo.

El relato, de una economía absoluta, avanza pivotando sobre una serie de *gags* propios del género que parece funcionar como referencia: los trucos que una y otra vez les fracasan al coyote o al gato malo.

No sorprende: Wolf domina el gesto humorístico, que a veces, incluso, adquiere visos de fórmula. Lo que sí es notable es que en este caso el gesto alcanza otras alturas debido al trabajo con la escritura. Cuidada, detallista, detenida, produce ese efecto de única alternativa que es muy poco común entre la generalidad de los autores para niños. En tal sentido, y ya fuera de la parodia, la escritura obsesiva puede funcionar en este género como otro de los modos de la subversión.

Vida y meditaciones de un pícaro

Don Juan el Zorro. Vida y meditaciones de un pícaro. Javier Villafañe. Ilust. Gustavo Roldán (h). Colihue, B.A., 1989, pp.113 (1ª ed. BA, Claridad, 1963)

Doblemente burlador (por Don Juan, pero más por zorro), el protagonista de *Don Juan el Zorro* —que Colihue acaba de reeditar y que es una recreación de fábulas, chistes y leyendas atesoradas por Javier Villafañe en años de vida andariega— sobrevive, como Scherezada, gracias a su inagotable repertorio y a sus dotes de narrador. Narrador y mentiroso, cuentero, fabulador (quizás el mejor ejemplo de este cruce que el habla popular ha sintetizado sea el Barón de Münchhausen).

Don Juan nació zorro, no se hizo. A diferencia de otros pícaros, su cinismo y su astucia no son causa y consecuencia de su marginalidad: él es la encarnación de la astucia. Emulo precoz del ciego explotador de Lazarillo, no le va en zaga en cuanto a mezquindad y malicia. Y como él, es diestro en el arte de argumentar: con una rapidez que le viene de cierta familiaridad con la cultura —porque Don Juan es también un intelectual—, despliega ante sus víctimas argucias retóricas que harían las delicias del sofista. Pero como finalmente es un animal, el instinto lo traiciona: es expulsado del cielo por despacharse un pollo y rechazado del infierno por demasiado zorro. Ya lo dice el refrán: "Hierba mala nunca muere". Al no encontrar lugar en el otro mundo, qué remedio que volver a éste y seguir a las andadas, como siempre.

Villafañe recrea en sus personajes el trato formal y ceremonioso del paisano y la ironía del contador de cuentos, construyendo a la vez un narrador cuya voz combina el rit-

mo de la escritura con la entonación oral: escritura para ser hablada, que caracteriza buena parte de su producción literaria destinada al retablo.

Estas aventuras de Don Juan el Zorro, como toda literatura que abrevia en lo popular sin distorsionarlo, son para la lectura compartida de chicos y grandes. No encontrará el lector osos reblandecidos ni patitos ñoños; como en la selva de Quiroga, el tigre no se anda con vueltas: "El tigre hizo un pequeño rodeo. Avanzó contra el viento. Se devuho. Calculó el salto y se lanzó sobre el potrillo. Lo desnucó en un abrazo y lo llevó arrastrando hasta su cueva."

Tampoco encontrará el lector el anzuelo de la moraleja asomando el aguijón detrás de cada relato: si algo sorprende de esta biografía es lo poco ejemplar que resulta. No hay castigo para el pícaro, salvo, quizás, la condena a una eternidad terrenal. Y esto, como bien saben los inmortales, tiene sus dificultades.

Malte Alvarado

Para la cartera de la dama y el bolsillo del caballero

"Libros del Bolsillo" ha titulado Sudamericana su nueva colección de cuentos, relatos, poesías y leyendas "para que los chicos se diviertan, se emocionen y descubran que leer es maravilloso". Los libritos, cuidadosamente diseñados por Helena Homs, presentan en la tapa, sobre el fondo de una tela estampada con motivos de verano, un gracioso bolsillo ilustrado del que asoma, en abismo, los Libros del Bolsillo. Ilustrados a color, sus 15 páginas se cierran con un mensaje de la directora, Canela, que añade a la costumbre ya extendida en las editoriales infantiles de entablar diálogo con los lectores, la novedad —más extendida en los medios— del obsequio: "Prometo contestarte y enviarte como regalo un nuevo libro de bolsillo".

Algunos de los títulos recibidos son: *Ni fu ni fa* de Luis Salinas, un cuento infantil clásico, estructurado en base al contraste entre Fu y Fa, un chico apático y una chica pasional. Como muchos cuentos infantiles también, crece hiperbólicamente, fugando del



Ilustración de Sanyú

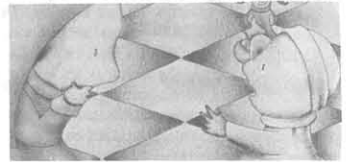


Ilustración de Sergio Kern

personaje hacia el tipo. Y por presión del tipo, el cuento se tipifica, se vuelve previsible. Los crayones de Sergio Kern, en cambio, le escapan a la ilustración típica y dibujan líneas suaves, poco definidas, remediando las caricaturas que suelen adornar cuadernos y carpetas escolares.

No enciendes la luz, de M. Fernanda Rotondaro y José Sbarra, es un relato armado en base a una anécdota mínima, aunque por cierto transgresora si se piensa que, como en ¡Devolvedme mis plajos! de Pef, los protagonistas son insectos poco agradables y su relación con el dueño de casa es tan natural y hasta afectuosa, que al finalizar la historia los vemos compartir el piso de la cocina en amable tertulia. La ilustración de Sanyú logra conjurar lo siniestro de la escena mostrando pequeños Gregorios Samsa que charlan animadamente rozando casi con sus antenas los pies descalzos del adolescente sentado a su lado. Quizás lo más atractivo del texto resida en el uso de un lenguaje que parodia expresiones estereotipadas del habla cotidiana poniéndolas en boca de cucarachas.

En *Vengo a comerte*, Sergio Kern (autor e ilustrador) ficcionaliza una partida de ajedrez que termina bruscamente con piezas en el suelo, donde, según el narrador, "comienza la fiesta" y se acaba el cuento. El uso del presente acerca el relato a la descripción y la falta de causalidad narrativa puede volver tedioso o incomprensible el texto para un lector que desconozca las reglas del juego. Por su parte, las ilustraciones, en la gama del amarillo, desnudan su artificio sobre el fondo granuloso de la hoja canson. Esta textura agrega al trabajo con el color una luminosidad que recupera para la imagen el efecto de extrañamiento.

Caracoles blancos, caracoles negros es una recopilación de poemas de Federico García Lorca cuya lectura, para un adulto, es metonimia de infancia: el ritmo, de a ratos desconcertante, las palabras condensadoras de sensaciones o evocadoras de objetos perdidos o nunca conocidos: tióvivos, melocotones, panochas, mandolinas, cucos. Espacio de placer, de cobijo, de juego, como buena parte de la poesía de Lorca, son el recuerdo de un tiempo en que adultos y niños podían encontrarse en la lectura de un libro. Y ese placer de la lectura compartida sigue dotando a la poesía de Lorca de un valor de iniciación a la literatura.

M.A.

RECIENVENIDOS

Charlie y la fábrica de chocolate. Il. Faith Jacques. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1990, pp. 172.

El pequeño Nicolás. Goscinný, Il. Sempé. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1990, pp. 139.

Los amiguetes del pequeño Nicolás. Goscinný, Il. Sempé. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1990, pp. 118.

Rosalinde tiene ideas en la cabeza. Christine Nöstlinger, Il. Peter Schössow. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Bs. As., 1990, pp. 76.

Cuentos para jugar. Gianni Rodari, Il. Gianni Peg. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1990, pp. 163.

Canciones de una valija. Cuentos con canciones. Ana D'Anna, Il. Raúl Soldi. Armonización Hilda Herrera, Pequeña Sudamericana, Buenos Aires, 1990, pp. 34.

El brujo de los tubitos, Laura Devetach, Il. Isabel Ezcurra. Sudamericana, Col. Libros del Bolsillo, 1990.



Las dos tortugas. Graciela Cabal, Il. Sanyú. Sudamericana, Col. Libros del Bolsillo, 1990.

Abrapalabra. Silvia Schujer, Il. Luis Pollini, Sudamericana, Col. Libros del Bolsillo, Buenos Aires, 1990.

Cosquillas en el ombligo. Graciela Cabal, Il. Nora Hilb, Sudamericana, Col. Pan Flauta, Pequeños lectores, Buenos Aires, 1990, pp. 53.

El hombreito del azulejo. M. Mujica Láinez, Il. Alejandro Ravassi, Sudamericana, Col. Pan Flauta. A partir de 11 años, Buenos Aires, 1990, pp. 51.

Nada serio. Recopilación y banda de Claudia López y Gustavo Bombini. Libros del Quirquincho, Col. Libros para nada, Buenos Aires, 1990, pp. 77.

Dar en la tecla. Los plbes hacen periodismo. O Anzorena, D. Burin, J. Garff. Libros del Quirquincho, Col. Apuntes, Buenos Aires, 1990, pp. 112.



B A R B A R O S

Literatura brasileña de cordel

Por Gabriela Saidon



Algunos profetizan su muerte. Otros dicen que ya murió. Unos pocos tratan de mantenerla viva. En el nordeste brasileño, zona del *sertão*, de los legendarios *cangaceiros*, subsiste hoy un género de poesía popular: la literatura de cordel. Nació en Europa, cuando la imprenta posibilitó la publicación de un gran manantial de literatura oral conservado en la memoria por generaciones. En Francia fue la "Littérature de colportage", porque los libritos eran vendidos en tableros colgados por una tira de cuero pasada por detrás de la nuca del vendedor ambulante. En España fueron "hojas o pliegos sueltos". Andalucía fue la región que tuvo más poetas, temas y cantores de pliegos. Cantaban los hechos de los bandoleros de la región, casos de milagros, plagas, romances de amor y de caballerías. El valiente, como el torero, era admirado. El perseguido era inducido a hacer justicia por sus propias manos de acuerdo a la ley del talión consagrada por las justas medievales. Andalucía, refugio de justicieros y bandidos, como Sicilia y Calabria, conocieron el método del "cartelón" además del "pliego". En Portugal pasó a ser llamada "Literatura de cego", porque sólo los ciegos tenían autorización legal para la venta de los impresos, por decreto regio. También ahí se la llamó "Literatura de cordel". Se trataba de "folhas volantes" que, en impresión muy rudimentaria, eran expuestas para su venta en ferias, romerías, plazas y calles, colgadas de un cordel. En ellas se publicaban hechos históricos, poesía erudita, los cuentos de Boccaccio, novelas de caballerías, de amor (Carlo-magno y los Doce Pares de Francia fue el libro más leído en el Portugal del siglo XIX, después de la Biblia). Al mismo tiempo funcionaban como fuente de información. Cuando comienza a diseminarse el periódico en Portugal, la literatura de cordel decae. En Brasil la historia es otra.

Literatura de equipaje

Es necesario remontarse en el tiempo para reflexionar sobre las condiciones que hicieron posible la emergencia del género. Siglo XVI. Juan III de Portugal divide la colonia brasileña en capitanías hereditarias. Los nobles de la corte invaden Brasil con esclavos, jesuitas, colonos y cantores. En el equipaje llevan gestas, romances y jácaras manuscritas. Y, más tarde, los autos de Gil Vicente, almanaques de origen árabe conteniendo adivinanzas, datos sobre el tiempo, oraciones... Y el romancero que se divulgaría en el nordeste como literatura de cordel (1).

Al *sertão*, región interior del nordeste que combina montaña y desierto y se extiende desde Piahy hasta Minas Gerás, importan ganado. El hacendado dará origen al *coronel*, señor feudal que dispone de un ejército privado de *jagunços* (bandidos) para la defensa de sus propiedades. Zona de sequías, cantores, *cangaceiros*, beatos, peregrinos, vaqueros, artesanos. Actual tierra del "sindicato del crimen" donde se contratan pistoleros o se mata al colega por saber demasiado en las "quemadas de archivo". Y también de una fuerte corriente regionalista dentro de la narrativa actual.

En el litoral se establece el cultivo de caña de azúcar. Los barcos que trasladan el azúcar a Europa vuelven con esclavos negros de las colonias africanas. Surge el señor del ingenio. A causa del aislamiento, los folletos que forman la biblioteca del patrón son leídos en veladas nocturnas donde se reúne la familia con los trabajadores.

Siglo XIX. Napoleón invade Portugal. La familia real portuguesa emigra a Brasil y traslada la capital a Río de Janeiro, donde funda la Imprenta Regia. El eje económico se desplaza al sur, donde las invasiones francesas y holandesas favorecen el progreso. Así comienza una historia de atraso de un nordeste místico y supersticioso, entregado a su propia suerte. Y también la prehistoria de un género literario en cuya evolución se superponen estadios orales y escritos.

De la función del cantor lusitano, el *griot* africano (hechicero, poeta y músico, historiador del soberano) y el *pajé* indígena (el más viejo, narrador de historias), nace el cantor brasileño que ambula declamando a cambio de favores.

Los jesuitas colonizan con peregrinaciones, la veneración a la figura de la Virgen y sermones apocalípticos de los flagelos y purgaciones para alcanzar el reino eterno. El Padre Cícero Romão Batista estimula la fundación de tipografías en Juazeiro del Norte. Los jesuitas enseñan el arte de la xilografía (grabados en madera que ilustrarán las tapas de los folletos) con que reproducen figuras de santos, que también son esculpidas y colocadas en ríos para que los indígenas las encuentren y crean en milagros. Estrategias de una fe divulgada por el poeta que narra en verso historias tradicionales provenientes del romancero peninsular, y va difundiendo las noticias. Se cree un elegido de Dios y, siendo analfabeto, se enorgullece de su inteligencia nata y su don divino. Su ideología refleja la del amo, para quien canta. Cuando el género pasa a una instancia escrita, el poeta, aunque mulato, tratará de "blanquearse" por medio de la escritura.

Con la proliferación de tipografías a fines del siglo XIX, los folletos que comienzan a recoger esa tradición oral son impresos en papel de diario, vendidos por folleteros que los transportan en sus maletas de feria en feria, declamando sus contenidos aprendidos de memoria. La multiplicidad temática del cordel ha dado lugar a diversas clasificaciones que agrupan a los folletos en ciclos (2). Los de ocasión o circunstancias tocan hechos periódicos, casos

policiales, muerte de personalidades. Cui-ca de Santo Amaro, "trovador-reporter" de Bahía, ejerce una especie de periodismo amarillo y muere en circunstancias confusas. Entre los cultores de folletos históricos, puede citarse a Manuel D'Almeida Filho, consultor editorial para la mayor editora de folletos de San Pablo, Luzeiro. Dentro del ciclo didáctico está La fiera invisible o el triste fin de una trapezista que sufría del pulmón de João José da Silva, encomendado por el sanitarista Noel Nutela para la Campaña contra la Tuberculosis. Folletos biográficos narran la vida de alguna personalidad, generalmente mediante el ABC, que en un principio funcionó como recurso mnemotécnico y que consiste en comenzar cada estrofa con una letra sucesiva del alfabeto. Folletos de desvergüenza o putería conforman el "porno-cordel"; prohibidos y vendidos clandestinamente, constituyen la tendencia actual del género en el nordeste debido a la demanda por parte de los turistas del sur. Suelen ser anónimos; la policía ha llegado a clausurar las tipografías que los editan o a descubrir al autor, como ocurrió con Delarme Monteiro, acusado de escribir La vida secreta de un joven soltero. Existen folletos de propaganda política o comercial, intriga, metamorfosis de hombres o animales, profecías, consejos, amor, religiosos. Un poeta característico de este ciclo es Joaquim Batista da Cena, a quien pertenece Los 7 dolores de María Santíssima. El ciclo heroico, proveniente de las gestas medievales, comprende las *vaquejadas* (corridos para apartar el ganado), donde se alaba al buey, al vaquero y su caballo, y las historias de *cangaço*, que presentan puntos en común con la gauchesca (3). El *cangaço* es un bandido que vive fuera de la ley por la fatalidad y a quien la justicia popular redime. Los más famosos son Virgulino "Lampião" Corisco y Antonio Silvino, que cuentan con un vasto cancionero. En Las lágrimas de Antonio Silvino por la tempestad de Leandro Gomes de Barros hay un ejemplo de poesía medieval transportada: "Lloro por la falta que me hacen/ Todos mis compañeros/ Cual Carlomagno lloró/ Por sus Doce Caballeros..."

Los folletos de *pelejas* o desafíos son equiparables a nuestra payada. Se originan en la *cantoria* en que dos cantores se en-

Autor: Expedito F. Silva
O MARIDO QUE TROCOU A MULHER POR UMA GARRAFA DE AGUARDENTE



frentan en un duelo verbal, acompañados de guitarras. El desafío es el ritual donde cada cantor improvisa versos que contienen un alarde de conocimientos "científicos", juegos de palabras, cambios constantes de métrica y autoelogio a través de hipótesis. *Pelejas* célebres son la del negro Inácio de Cantigueira y el mulato Romano da Mae D'Água, o la del ciego Aderaldo y Zé Pretinho do Tucum, transcritas por diversos poetas en diferentes versiones.

En 1976 surge la *anticantoria* a partir de unos versos de Apolonio Cardoso sobre el salario mínimo. La policía prohíbe la *cantoria* en Río Grande del Norte y para liberarla exige la presentación de un esquema de los versos a ser cantados. Actualmente la censura es indirecta, consiste en la ayuda para publicar folletos de adulación a las autoridades.

Rodolfo Coelho Cavalcante, radicado en Bahía, es uno de los poetas más prolíficos de las últimas décadas, autor de más de mil títulos, entre ellos La vida del poeta Castro Alves (considerado modelo de poetas del cordel). La crueldad de los dueños de tierras para con los pobres labradores, de 1980, aparente folleto de denuncia contra los hacendados (villanos del género), cuenta con el guiño de la au-

toridad local, prefecto Mário Kertesz, nombrado en el interior del folleto y en la contrapata (4). En Brasil poético (dic. 1980), "Órgano Oficial de la Orden de Poetas de Cordel", también se elogió al prefecto y al gobernador. El nombre de Cavalcante aparece seis veces en esa publicación de dos hojas, como director, presidente de la "Orden", trovador, crítico, en una bibliografía de un libro escrito por la mujer de Jorge Amado, con quien Cavalcante establece un doble elogio mutuo.

Multiplicidad de funciones agrupadas en una misma persona. El poeta, también folletero y xilógrafo, creador (o rehacedor) y vencedor de sus propios versos, hace lo que sea necesario para poder vivir de su arte.

Autores vs. propietarios

La literatura de cordel también encierra sus historias de robos y traiciones. Como la que comenzó en una *peleja* y terminó en la apropiación de la obra de un poeta por parte de un editor.

João Martins de Ataíde (1880-1959) escribió una *peleja* ficticia entre él y Leandro Gomes de Barros (1865-1918), que en la contrapata de uno de sus folletos declaró que nunca tuvo esa *peleja* y que no conocía a "ese tal João de Ataíde". Eso no era cierto: los dos vivían en Recife y Ataíde imprimía los folletos de Leandro, quien llegó a ser padrino de uno de sus hijos. Tal vez no lo reconocía como poeta.

La venganza tuvo lugar después de la muerte de Leandro. Escribe Carlos Drummond de Andrade (5): "En 1913, 39 escritores mal informados eligieron a Olavo Bilac príncipe de los poetas brasileños. El título sólo podía caer a Leandro Gomes de Barros. Uno es poeta erudito, producto de la cultura urbana y la burguesía media; el otro planta *sertaneja* creciendo al margen del *cangaço* (...), difundía sus versos en folletos de cordel, vendidos a un público de alpagatas o pie descalzo. No fue príncipe de los poetas del asfalto, pero fue en el juicio del pueblo rey de la poesía del *sertão* y del Brasil en estado puro".

Fue uno de los primeros poetas que publicaron historias en verso en Brasil, alre-

Autor: JOSÉ COSTA LEITE
A NEGRA VELHA DA TROUXA MONTADA NO BODE PRETO



Direitos Autorais Reservados

dor de 1889 (6). Se le calcula una producción de mil títulos, entre romances tradicionales como La doncella Teodora, folletos sobre Antonio Silvino, o de actualidad como La crisis actual y el aumento del sello (de 1915). Sátiira donde explica el nacimiento de un villano popular: el fiscal recaudador de impuestos, etc. Muchos de ellos circulan hoy reeditados bajo otros nombres. Aun en vida sus versos fueron plagiados o publicados sin autorización, por lo cual publicó en un folleto: "Con el fin de evitar abusos constantes resolví estampar en todas mis obras mi retrato en un cliché sin lugar determinado". Otra estrategia utilizada era el acróstico en los versos finales, considerada la forma del poeta. El buey misterioso, por ejemplo, termina: "Lá inda hoje se ve/ Em noites bem nevoadas/ A vaca misteriosa/ Naquelas duas estradas/ Duas mulheres chorando/ Rangindo os dentes e falando/ Onde as cenas foram dadas".

Muchos editores suprimían el acróstico e incluso formaban otro con su nombre. Equiparaban derechos autorales y de propiedad. Olegario Pereira Neto, editor y poeta de Fortaleza, escribió en la contrapata de El amor de Emília y la ingratitude de

LEANDRO GOMEZ DE BARROS AVE MARIA DA ELEIÇÃO

No dia da eleição
O povo todo corria,
Gritava a oposição:
Ave Maria!

Viam-se grupos de gente
Vendendo votos na praça,
E a urna dos governistas
Cheia de graça.

Uns a outros perguntavam:
—O senhor vota conosco?
Um chaleira respondeu:
—Este O SENHOR é vossoco.

Un mesário de Governo
Pegava a urna, contente,
E dizia: —"Eu me glorieio
Do vosso ventre!"

Eu via duas painelas
Com miúdos de dez bois,
Cumprimentei-as, dizendo:
Bendita sois!

Os eleitores, com medo
Das espadas dos alferes,
Chegavam a se esconderem
Entre as mulheres...

Os candidatos andavam
Com um ameaço bruto,
Pois um voto para eles
É bendito fruto

Ave María de la elección. En el día de la elección/El pueblo todo corría/Gritaba la oposición:/Ave Maria!// Se veían grupos de gente/vendiendo votos en la plaza,/Y la urna de los gobernantes/Llena de gracia.// Unos a otros preguntaban:—¿El señor vota con nosotros?/Un adulador respondió:—El Señor está con vosotros.// Yo vi dos cacerolas/con menudos de diez bueyes/las saludé diciendo:/Bendita eres!!! Los electores con miedo/De las espadas de los alféreces/Venían a esconderse/Entre las mujeres...// Los candidatos andaban/amenazando a lo bruto,/pues un voto para ellos/Es bendito fruto!// Un miembro del Gobierno/tomaba la urna alegre/Y decía:—"¡Yo me honro/De vuestro vientre!"

RODOLFO COELHO CAVALCANTE O ENCONTRO DE RODOLFO CAVALCANTE COM LAMPIÃO VIRGULINO (fragmento)

Lampião pelo destino
Na senda triste vivia
Devido as circunstâncias
De tanta selvageria
Pela injustiça da era
Se tornou uma Besta-Fera
Pelas mortes que fazia

Muitas coisas que se narram
Em nome de Lampião
São maldades inventadas
Como lendas no sertão,
Muitos dramas de Fazendas
Mais da metade são lendas
Da própria imaginação.

Foi Virgulino Ferreira
Pobre homem injustiçado
E por isto vingativo
Se tornou um asselelado,
Se a Justiça fosse reta
Nem Jornalista ou Poeta
O teria decantado.

Vamos mudar a imagem
Do lendário Lampião
Morreu o analfabetismo
O flagelo do sertão,
Que foi o grande fator
Do drama desolador
Do temível Capitão.

El encuentro de Rodolfo Cavalcante con Lampião Virgulino. Lampião por el destino/En la senda triste vivía/Debido a las circunstancias/De tanta salvajería/Por la injusticia de la era/Se tornó una Bestia Fiera/Por las muertes que producía// Muchas cosas que se narran/En nombre de Lampião/Son maldades inventadas/Como leyendas del *sertão*/Muchos dramas de haciendas/Más de la mitad son leyendas/ De la propia imaginación.// Fue Virgulino Ferreira/Pobre hombre injustiçado/Y por eso vengativo/Se tornó un asselelado./Si la Justicia fuese recta/Ningún Periodista o Poeta/Lo habría decantado.//...// Vamos a cambiar la imagen/Del legendario Lampião/Murió el analfabetismo/El flagelo del *sertão*/Que fue el gran factor/Del drama desolador/Del temible Capitán.



JOSE BORGES A VIDA DO POETA (fragmento)

Quando o poeta imagina
De escrever uma história
Tem que ir de acordo ao povo
Para obter vitória
Que seja um sofrimento
Ou um acontecimento
Tem que forçar a memória

Exemplo ou profecia
De luta ou de gracejo
De amor ou falsidade
Se aproveita o ensejo
Também de uma reportagem
De cheia, fome, estiagem
E briga de sertanejo

Depois do folheto escrito
Se leva à tipografia
Se dá 50%
E o restante da quantia
Paga-se no fim do serviço (...)

Depois se leva pra feira
Propaga com paciência
Enfrentando os sacrifícios
E vem sempre a consequência (...)

Os lugares bons da feira
E para os contraventores
Vendedores de remédios
Cartomantes, professores
Donos de jogos de azar
Sempre procuram humilhar
Aos poetas cantadores

Folhetos é reportagem
Folhetos é destruição
É uma literatura
E é comunicação
Alegria do poeta
Mas gente ruim interpreta
Por uma contravenção

Sempre os poetas são pobres
Sem princípios de cultura
Mas vivem e criam família
Com esta literatura (...)

Pra gente permanecer
Precisamos de incentivos
Precisamos de ajuda
Dos poderes executivos (...)

Por isto faço um apelo
Para quem for de direito
Estudar este problema
Com muita calma e com jeito
Já que nossa poesia
Serve de estudos hoje em dia
Tem que merecer respeito.

La vida del poeta. Cuando el poeta piensa/En escribir un historia/Tiene que ir de acuerdo al pueblo/Para obtener victoria/Que sea un sufrimiento/O un acontecimiento/Tiene que forzar la memoria// Ejemplo o profecia/De lucha o de gracejo/De amor o falsedad/Se aprovecha la ocasión/También de un reportaje/De inundación, sequía, hambre/Y lucha de sertanejo// Después de escrito el folheto/Se lleva a la tipografía/Se da 50%/Y el resto de la cuantía/Se paga al fin del servicio// Después se lleva a la feria/Se propaga con paciencia/Enfrentando los sacrificios/Y viene siempre la consecuencia//...// Los lugares buenos de la feria/son para contraventores/Vendedores de remedios/Cartománticos, profesores/Dueños de juegos de azar/Siempre buscan humillar/A los poetas cantores//...// Folletos es reportaje/Folletos es destrucción/Es una literatura/Y es comunicación/Alegría del poeta/Mas gente ruin lo interpreta/Por una contravenção// Siempre los poetas son pobres/Sin principios de cultura/Mas viven y crean familia/Con esta literatura//...// Para que permanezcamos/Precisamos incentivos/Precisamos ayuda/De los poderes ejecutivos//...// Por eso hago un llamado/A quien fuese recto/Para que estudie este problema/Con mucha calma y bien hecho/ya que nuestra poesia/Sirve de estudios hoy en día/Tiene que merecer respeto.

Eduardo: "Nadie se sorprenda de mi firma en los libros de Luiz Costa Pinheiro porque yo los compré y registré".

João M. de Ataíde es el gran editor de la literatura de cordel. El período de oro de la circulación de folletos en las ferias nordestinas coincidió con el auge de su actuación (1920-1949), que se inició cuando adquirió la producción de Leandro comprándosela a la viuda. En 1918 escribió un folheto necrológico: La llorada muerte de Leandro Gomes de Barros. Después de adulterar los acrósticos de muchas de sus historias, Ataíde comenzó a editarlas bajo su nombre (costumbre que heredaría su sucesor José Bernardo da Silva, quien figura como "editor-propietario" en los folletos que publica).

La folletería de Ataíde era una especie de corporación medieval donde trabajaban sus hijos y otros poetas, a quienes embataba con *cachaça* para que glosaran un tema fijado por él e iba anotando la producción repentinista. Entre estos poetas asalariados se encontraba Delarme Monteiro da Silva, "el oscuro" (el personaje anónimo en esta historia de la lucha por la posesión del género), a quien le eran asignadas segundas partes de romances tradicionales y ampliaciones de obras de Leandro con la advertencia: "Cuidado, Monteiro, que este libro es del viejo Leandro".

Ataíde sofisticó la producción, importando máquinas y montando industria gráfica, verdadera fábrica de cordel, con la que enriqueció enormemente. Refinó el lenguaje, salió del esquema fijo de páginas, ilustró las tapas de los folletos con fotos de artistas de cine. En el El trovador del nordeste hizo una recopilación incluyendo El buey misterioso como suyo.

La vida de João de Ataíde es una leyenda. Contaban que tenía un pacto con el diablo y que, al morir, el socio se llevaría todo.



Muerte y supervivencia del cordel

Mucha agua ha corrido bajo el puente desde lo que en 1913 pudo haber significado un desconocimiento del género. Una primera etapa de valoración estuvo a cargo de escritores "cultos": entre otros, Mario de Andrade (cuyo Macanaima se basa en el ciclo de antihéroes del cordel, provenientes del ibérico Pedro Malasartes), João Guimarães Rosa (que se reconoce heredero de los narradores orales del sertão) y, sobre todo, Jorge Amado, que usa el género como materia prima en la elaboración de sus obras. El epígrafe de Teresa Batista cansada de guerra (1973) reza: "Peste, hambre, amor y guerra, Teresa Batista es una historia de cordel". La novela consiste en una estilización del género (7). Un narrador culto recorre el sertão en busca de

información y va cediendo la palabra a diversos personajes del pueblo, entre ellos los poetas Castro Alves, Cuica de Santo Amaro y Rodolfo C. Cavalcante.

Esta apropiación del género por parte de la literatura "alta" se realiza también, a partir de los '60, desde otras formas de producción artística: cine, teatro, artes plásticas y la música de Fagner o de Alceu Valença. Y va a formar parte de un doble proceso de desplazamiento y metamorfosis del género. El éxodo de los poetas hacia los centros urbanos y la imposibilidad de las gráficas nordestinas de competir con las industrias del centro y sur de Brasil han provocado la decadencia del cordel en su lugar de origen y al descenso geográfico corresponde una jerarquización desde la cultura dominante. En la década del '70, con la consabida revalorización de los géneros menores, comienzan a producirse ediciones mejoradas de los folletos que pasan a formar parte de las bibliotecas de los asuntos. El cordel entra en la universidad: los poetas se gradúan y el género se convierte en objeto de estudio universitario. A su vez se va modificando internamente: un lenguaje rural y lleno de localismos se urbaniza e incorpora a los medios. El poeta traduce al esquema del cordel temas provenientes del cine, la TV e incluso la literatura erudita. Circulan versiones de La Dama de las Camellas, la telenovela Derecho de nacer o Teresa Batista (un caso de reapropiación popular). Ejemplo de esta traslación es La lámpara de Aladino de João José da Silva: "Y les mostró un aparato/ De una televisión/ En él vieron una princesa/ Ungida de una aflicción/ Aladino del aparato/ quiso tomarla con la mano".

Un último comentario, que cierra Teresa Batista, en boca de la madre del narrador culto: Teresa Batista (¿el cordel?) "se parece al pueblo (...) brasileño, tan sufrido, nunca derrotado. Cuando lo piensan muerto, él se levanta del cajón".

Notas

- (1) Según Franklin Maxado en O que é literatura de cordel? (Rio de Janeiro, Codecri, 1980), el romancero que llega de Portugal no es exclusivamente lusitano, también es ibérico, tanto que se divulgó en la América hispana. El autor cita a Rodríguez Marín que habla de la ola de "pliegos sueltos con que inundábamos el Nuevo Mundo después de haber inundado el viejo" (siglo XVII). Luego darán origen al corrido, el contrapunto y la payada.
- (2) Liêdo Maranhão de Souza, en Classificação popular da literatura de cordel (Petrópolis, Vozes, 1976), hace una división inicial, de acuerdo con el número de páginas, en folletos (8 ó 16) y romances (32, 48, 64). Sólo los primeros circulan actualmente con distintos nombres según los estados. El autor establece 21 ciclos de folletos.
- (3) Para las semejanzas cordel/gaúchesca cf. Ludmer, Josefina, El género gaúchesco. Un tratado sobre la patria. (Bs. As., Sudamericana, 1988), sobre todo las referencias a la sexta, forma básica del cordel que probablemente Hernández haya traído de Brasil (pp. 57/58), a la circulación en folletos en los comienzos de la gaúchesca (p. 75), al desafío (pp. 141/3) y al concepto de banditismo (p. 162 y 229).
- (4) Al margen, en las contratas de los folletos el autor coloca su retrato, propaganda de sus títulos, propaganda política o comercial, orientación para agricultores, horóscopos, calendarios, letras de músicas, recetas de cocina, etc. En el folheto mencionado la contratapa presenta foto del autor y deseos de Feliz Año Nuevo a poetas, amigos, enemigos y autoridades. Allí puede leerse otra historia, paralela, del género.
- (5) En "Leandro, el Poeta", *Journal do Brasil*, 9/9/1976.
- (6) Algunos citan a Silvino Pirauá de Lima (1848-1913) como el iniciador del romance en versos, con la Historia de Zezinho y Mariquina o la venganza del sultán. Vgr. Nunes Batista, Sebastião, Antologia da literatura de cordel, (Rio de Janeiro, Fundação José Augusto, 1977).
- (7) Para un estudio detallado del tema cf. Curran, Mark, Jorge Amado e a literatura de cordel, (Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981).

LA VERONICA

Una columna de Martín Caparrós

Vuelan vuelos confusos, estropajosa lengua de madera. En el verano de 1760, el caballero Voltaire recibió a Gian Giacomo Casanova, veneciano y fermentido frate, en su castillo de Ferney. El castillo, en esos años, era el punto de pasaje obligado de todos los pensantes europeos, y el donjuan de ficciones no soportó ser menos. Allí, el entonces gran hombre y el que lo era en ojos de mujeres mantuvieron agitadas conversaciones filosóficas. En una de ellas, casi al final de esos tres días, ambos se extasiaban en su común amor por el nunca bien ponderado Horacio Flaco. Del poeta, decía Casanova, Voltaire había respetado todas las reglas, salvo una, que violaba con grandeza. El caballero no pudo menos que preguntar cuál, y el italiano contestar: "Aquella que pide que se escriba *contentus paucis lectoribus*, para el placer de unos pocos lectores". Y el francés: "Si Horacio hubiese tenido que combatir, como yo, la hidra de la superstición, también él habría escrito para todo el mundo".

Así quedaba registrado, en las memorias de quien registró como nadie de los amores su posibilidad de narración, el nacimiento de una cierta idea de los trabajos del pensamiento. Escribir para la inmediata comprensión de todos fue un recurso de la modernidad en armas, de la batalla por la conquista de la razón instrumental. Esa faena duró un par de siglos y, por momentos, dura todavía. Ahora, sin embargo, hay quienes exigen de la escritura esa inteligibilidad newtonianamente universal, no pa-

ra la destrucción de la hidra espantable, sino para que otra hidra siempre supuesta, la del público, la del "lector común", se relama las fauces satisfecha, tranquila en su sosiego confirmado. E imponen para eso su idea de ese público, y la agitan como un espantajo de caricatura. El astado no embiste, ante vuelos tan torpes del capote.

La verónica sobre todo lo provoca, o lo embebe simplemente, ¿lo seduce? ¿Existe para ser vista o para ser, para romperse en comunión con el opuesto?

Cervantes, una vez más Cervantes, escribiendo a cuatro días contados del sepulcro el prólogo obscuro de esperanzas del libro que supuestamente lo justificaría. "Ayer me dieron la extremaunción, y hoy escribo ésta: el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan..." Hubo al menos un gran escritor que creyó que Persiles y Segismunda sería un gran libro, y yace en el olvido. Como decía alguien que no cito: "Pero si Pilatos se inscribió en la historia lavándose las manos: ¿cómo puede un hombre saber con cuál de tantas piedras estará edificando su recuerdo?".

El capote en el aire no reconoce nombres. Está por recibir (un nombre) cuando caiga. Cuando por la quietud se complete el movimiento.

Caricaturas posibles del destino: carantoñas.

Una polémica: es probable que se pueda pensar la literatura mala como una literatura del énfasis. Todavía se nos oculta su taxonomía, pero es dable suponerle una prosodia gesticuladora, un débito como de acto del veinticinco de mayo o, más taimadamente, de día del trabajo. El peligro de hacer de la vulgaridad grandilocuencia, es decir: la vulgaridad de enfrentarse a lo grandioso, de intentar lo estetizante. César Aira, abanderado-chasco de tan espaciosos bríos, trabaja una literatura de la displicencia: palabras que se proponen como la traducción de los gestos más banales: una estetización de lo vulgar. El kitsch es la lectura avisada, aviesa de lo malo: el kitsch es un recurso para que lo malo sea voluntad, y no caída. Pero la literatura mala no debería ser el kitsch: no una lectura de lo malo, sino la maleza en acto. No un acto deliberadamente causado sino una consecuencia —porque la deliberación lo transforma en kitsch, en relectura. Allí no queda espacio para la voluntad ¿una literatura, entonces, del accidente?

Una esperanza, sólo: la escritura como el ejercicio desesperante de una esperanza.

"Porque somos y no/ somos la China/ que esos barcos soñaron", recitaba, no hace tanto, el bardo desbordado cuando intentaba poner en regla relaciones con la



Ignorancia con el enemigo. Primer supuesto de un duelo honesto (Friedrich Nietzsche).

madre de la patria en estos quintos que se avecinan, y lo pensaba en formato nipón. ¿Un haiku mal medido podría resultar la síntesis de tan variada historia? Y tan confusa: como una relectura verónica de ciertos discursos patrios, como si el capote se enredara una vez más en embestidas improbables y algo de todo esto fuera hispano, o algo de todo esto no lo fuera. Decía: ¿de quién la patria es el lenguaje?

El gesto, la verónica: no hay palabras que no estén ya en ese vuelo sin palabras.

La inmersión en la Edad Neobarroca significa que la crisis del sistema económico no presupone la extinción del problema de la ideología, esto es: pese a los precios (a los altos precios) hay que leer, para comprender, para superar... Librería Gandhi ofrece la tabla de salvación, la única, la mejor, para no sucumbir en el pantano del simulacro cultural: excelentes libros, sin comentar su precio. Si de producción literaria se trata la transvanguardia, el realismo "Dirty", el ejercicio de estilo, el antimodernismo se presentan con *T. Janowitz, Un caníbal en Manhattan* (A 170.000); *S. Shepard, Crónicas de motel* (espléndida reedición española a A 70.000); la biografía más completa sobre la punzante *Sylvia Plath* debida a *W. Martin* (A 190.000); las polémicas páginas autobiográficas del crítico-crítico *R. Barthes, Incidents* (A 90.000); y la "última" del minimalista *P. Handke, Desgracia impenable* (A 140.000). La brillante escuela de Venecia de la mano de su máximo exponente, *Massimo Cacciari*, nos obsequia dos estudios sobre cultura, política y vanguardia: *Drama y duelo - Lukács y Hoffmannsthal* (A 145.000) y *Hombres Póstumos* (A 205.000) y la filosofía europea hace su presencia con *H. G. Gadamer, La herencia de Europa* (A 173.000), el mítico *M. Heidegger: Serenidad* (A 164.000), e

Identidad y Diferencia (A 170.000), *Habermas, Identidades Nacionales y Posnacionales* (A 96.000); el brillante *Vattimo* con su *El sujeto y la máscara - Nietzsche y la liberación* (A 283.000) y *Girard, La ruta antigua de los hombres perversos* (A 150.000). Estudios sobre la sociedad y su devenir en la historia son trabajados desde ángulos novedosos por el conocido *T. Todorov, Cruce de culturas y aprendizaje cultural* (A 225.000), *R. Arasse* con el original análisis de *La guillotina y la figuración del terror* (A 192.000); *R. Fossier* explica *La infancia de Europa* (A 486.000, dos volúmenes). La dimensión social, esa bruma de la modernidad, es desmenuzada en su actualidad por el reciente visitante *J. Petras, Estado y régimen en Latinoamérica* (A 96.000); aunque no se queda atrás el sueco *G. Therborn* en *Por qué en algunos países hay más paro que en otros* (A 108.000). Dos bocados exquisitos para el final: la más completa biografía escrita sobre *Ezra Pound* debida a *N. Stock* (A 283.000) y la impronta de Dublín sobre sus cuatro grandes, *Wilde y Joyce, Yeats y Beckett*, en un penetrante estudio de *R. Ellmann, Cuatro Dublineses* (A 150.000). Más allá del margen y el borde existe una zona aún en actividad para pensar, una y otra vez, lo "post" a pesar de la barrera ficticia del precio...



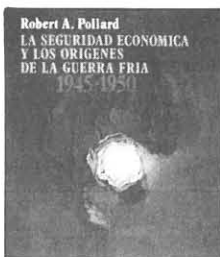
gandhi

Libros - Café - Foro Cultural

Montevideo 453 (1019) Bs. As. Argentina ☎ 46 - 1994

La seguridad económica y los orígenes de la Guerra Fría (1945-1950).

Robert Pollard. Trad. de José L. González. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 313 págs. Alrededor de A 110.000



La Guerra Fría, que acaba de terminar, se está pareciendo cada vez más, para plagiar la frase de Winston Churchill sobre la Unión Soviética, a un "misterio dentro de un enigma dentro de un acertijo". La dificultad en comprender el proceso puede sumarse en una compilación de negativas: no comenzó por competencia económica (ya que los Estados Unidos de posguerra no tenían intereses especiales en Europa del Este), ni verdaderamente por competencia ideológica (ya que José Stalin se encargó de suprimir toda iniciativa revolucionaria fuera de su zona de influencia); como repartija del mundo no se entiende por qué nunca terminó de estabilizarse, y como suma de malentendidos psicológicos, culturales y personales entre los liderazgos de las superpotencias parece demasiado verosímil para haberse sostenido por cuarenta años. Quienes interrogan el período pueden terminar resignándose a la fórmula de "período de transición", pero entonces el lapso entre la Revolución Rusa de 1917 y la perestroika de 1985 también parece la transición y definición de identidad del experimento soviético, para no hablar de los cambios ocurridos en Occidente durante esas mismas fechas. Hay demasiados cortes y divisiones dentro de estos períodos como para que puedan ser armados convincentemente como "transiciones", y sin embargo la narración acumulativa, incremental, de los períodos de transición parece a esta altura el primer y único patrón de seriedad para volver a conceptualizar aquello que antes resultaba engañosamente claro. Sólo para dar un ejemplo: solía constituir una verdad evidente que la vuelta al capitalismo en el Este era impensable sin guerra (mundial o interna), pero ahora el viejo bloque del Este parece haberse derrumbado por simple implosión interna. El enigma de la Guerra Fría se remite al misterio de la Unión Soviética y es lícito preguntarse si el primero no fue nota al pie de página del segundo, aritmética simple (como le gustaba decir a Stalin) del álgebra soviético mayor.

La historiografía oficial norteamericana (y la soviética) racionalizó la Guerra Fría como lucha entre el bien y el mal, y en general en términos del equilibrio de poder clásico del siglo XIX. Una escuela de historiadores revisionistas norteamericanos (no ha habido revisionismo soviético ni europeo del fenómeno hasta el momento), representada por figuras como William Appleman Williams y Joyce y Gabriel Kolko, propuso a esta perspectiva una visión neomarxista del imperialismo norteamericano: la Guerra Fría habría sido iniciada por Washington para completar la conquista del mercado mundial. Una síntesis posrevisionista, encarada por historiadores como John Lewis Gaddis, intenta reconstruir la política externa norteamericana como resultado de un conjunto de influencias. Este trabajo de Robert Pollard, que data de hace cinco años, se ubica claramente en el posrevisionismo, tomando del revisionismo la matriz económica de la política pero cambiándola de origen, dirección y sentido: el objetivo de los grandes dirigentes norteamericanos de posguerra como Harry S. Truman, George Marshall, George Kennan y Dean Acheson no fue volver al mundo un lugar seguro para los negocios norteamericanos (sostiene Pollard), sino avanzar mediante el libre comercio y la política de "Puertas Abiertas" hacia la

construcción de un sistema de interdependencia económica mundial que disolviera los bloques de influencia, las colonias y los mercados cautivos e impidiera las guerras. La militarización del conflicto fue posterior, un proceso gradual desde los compromisos de la Doctrina Truman ante la crisis de Grecia y Turquía en 1947 y la Revolución China de 1948 hasta empezar en pleno con el estallido de la Guerra de Corea en 1950. El nuevo sistema de internacionalización del capital habría sido exitoso en su tarea de evitar una nueva guerra, y los déficit comerciales actuales de los Estados Unidos con Japón representarían ahora la deuscherina "derrota en la victoria" de los dirigentes de posguerra: como pérdida de poder relativo a cambio de paz, la estabilización se consuma con una venganza.

Hay un punto donde el trabajo es irrefutable: Pollard demuestra sin lugar a dudas que la militarización no estaba en los planes de los dirigentes estadounidenses entre 1945 y 1948, y esto tanto por reducciones del presupuesto militar como por documentos contemporáneos secretos y preocupaciones en Europa Occidental de que Washington no se tomaba demasiado en serio la amenaza de Stalin. La canonización por Pollard de esos mismos dirigentes como los héroes de la internacionalización me parece más dudosa: sin duda eran sus activos promotores, pero en un contexto más vasto puede decirse que eran sus "deus ex machina", y en una escala más circunscripta la homologación de devotos del sistema de equilibrio de poderes como Kennan y



universalistas wilsonianos librecambistas como Truman parece un innecesario aplanamiento histórico de fenómenos. Sin embargo, es la tercera conclusión la que está llamada a generar el debate más productivo, ya que con la misma dosis de certidumbre puede aseverarse ahora que fue la existencia de un bloque "socialista" opuesto lo que en definitiva impidió la existencia de una nueva guerra por mercados, y la existencia del arma nuclear lo que terminó por "desarmar" paradójicamente a la guerra de la posibilidad de imponer por la fuerza determinadas relaciones de producción y distribuciones de ingresos.

Aquí se toca el punto de mayor interés contemporáneo: ¿se mundializaron el capitalismo y sus clases dominantes lo suficiente como para evitar nuevos conflictos bélicos internos? ¿Son los Estados nacionales un anacronismo defensivo contra el nuevo orden y contra un nuevo Estado Mundial de facto, o harán sentir su voz nuevamente ahora que la compactación dictada por el Enemigo se disgrega?

El trabajo de Pollard no aborda estas cuestiones, pero aporta la indispensable reconstrucción de la transición a la nueva era de un modo exhaustivo, serio y excelentemente documentado. Una lástima no poder decir lo mismo de la traducción, que parece decidida entre un inglés de diccionario bilingüe y un castellano de libro de texto.

Claudio Uriarte.

Las razones de la libertad. Las plataformas de la UCR (1937-1989).

Oswaldo Alvarez Guerrero. Lugar Editorial. Buenos Aires, 1990, 309 páginas.



Tras haber sido gobernador de Río Negro, Alvarez Guerrero es hoy diputado nacional por la UCR y vicepresidente 1º de la Comisión de Economía de su cuerpo legislativo, de modo que su trabajo es el intento de reconstruir una filosofía política por parte de quien es esencialmente un hombre de acción: la interrogación sobre la identidad ideológica del radicalismo en medio de una interrogación más amplia, cuyas fronteras están definidas por las principales ideologías y tendencias históricas del siglo XX. El libro se divide en dos partes: el ensayo titulado "Las razones de la libertad", de 125 páginas, y una compilación de las plataformas electorales de la UCR entre las fechas indicadas por el subtítulo, como si se quisiera verificar precisamente las continuidades y rupturas de teoría y acción, subrayando (sobre todo en la tercera parte del mencionado ensayo) los puntos de consistencia y recurrencia que van a articular la política de esos principios teóricos (política, por lo menos, en el plano de la enunciación).

El argumento de Alvarez Guerrero, que tiene varias postas de apoyo referenciales en la filosofía kantiana, consiste en la enunciación radical de un "deber ser" de la política argentina que rechaza el "fin de las ideologías" de la nueva derecha pero descarta al mismo tiempo la vía muerta del utopismo como punto de disociación entre los fundamentos éticos de las doctrinas revolucionarias y su ejecutividad posible. El rechazo de la Revolución y la promoción de la reforma recortan un perímetro y un mapa posible de la realidad como necesidad y posibilidad que omite el corte (porque, en opinión del autor, ya no es posible) pero postula a cambio un horizonte de mejoras y progresos que es teóricamente ilimitado. Alvarez Guerrero (que, de este modo, reinstaura el progresismo como lenguaje de articulación de la historia pasada con los programas futuros) rechaza, entonces, que la aceptación de la realidad deba necesariamente aplanarse como conformismo, tal como lo interpretan desde distintos ángulos las lecturas de la derecha y la izquierda: la realidad dada no es vuelta una categoría de lo natural, como en los nuevos exégetas del capitalismo, pero tampoco es el simple "estado de cosas" que puede subvertirse por un golpe de mano. Alvarez Guerrero moviliza en su apoyo a la Escuela de Frankfurt para rechazar el neopositivismo de los primeros, mientras apela a Marx contra los marxistas dogmáticos y advierte contra el esclerosamiento tautológico de la ideología en la refutación de la segunda propuesta.

Las plataformas, desde luego, no constituyen de por sí una acabada representación de la praxis, pero sirven para reconstruir la permanencia de determinadas líneas dentro de épocas distintas, cambiantes relaciones de fuerza y lo que llamaríamos centros móviles de gravitación del discurso político: a la "liberación nacional" de 1972 sucede la democratización de 1983 y la orientación eficientista de 1989. Los puntos de enlace se reconstruyen mediante múltiples viajes de ida y vuelta entre situaciones y posiciones anteriores y posteriores, intentando definir para la U.C.R. un perfil anticonservador e inconformista en el proteico derrotero que afrontan los partidos populares argentinos.

Salvador Pazos

RECIENVENIDOS

Crímenes de obediencia: Los límites entre la autoridad y la responsabilidad. Herbert Kelman y V. Lee Hamilton. Planeta. Buenos Aires, 1990, 407 págs. La justificación de crímenes por obediencia a una cadena de mandos militar o política tiene una larga historia en este siglo, suficiente para que Kelman (un judío austríaco emigrado en la época nazi) y Hamilton (una norteamericana que creció en el Sur en la época de la lucha por los derechos civiles) intenten

desde allí contestar en forma sistemática a dos preguntas básicas: cuándo y por qué se cometen actos ilegales ordenados por la autoridad, y qué sucede para que esos actos sean considerados moral y socialmente ilegítimos.

Los casos bajo consideración incluyen desde el servicio en el ejército nazi del presidente austriaco Kurt Waldheim hasta la masacre norteamericana de My Lai en Vietnam, Watergate y el affaire de la venta de armas a Irán para sostener a los "contras" de Nicaragua.

Adrián Patroni y "Los trabajadores en la Argentina". Víctor García Costa. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1990, dos tomos de 126 y 219 págs., respectivamente. Reedición del clásico trabajo de Patroni Los trabajadores en la Argentina, un texto de 1898 hasta hoy inhallable que constituye el primer relevamiento sistemático de la clase obrera en el país, junto con una documentada biografía del autor a cargo de García Costa. Imprescindible para interesados en la historia de la clase obrera y el movimiento

obrero (que, como se sabe, son cosas diferentes).



Los ciclos de la historia americana. Arthur Schlesinger, Jr. Trad. de Néstor Míguez. Rei Argentina. Buenos Aires, 1990, 349 págs. Alrededor de A70.000



Hay una tristeza y una esterilidad en las teorías de los ciclos: si todo está más o menos predeterminado, como podría haberlo dicho Marx (Groucho, naturalmente), ¿para qué salir de casa? Con más pertinencia, ¿no instauran una tautología, la historia rebajada a moraleja, la actividad histórica rebajada a mecánica? Impresiones de este orden junto a respeto por la organización y abundancia de los datos, y la solvencia intelectual del autor abordan al crítico al revisar esta colección de ensayos de Schlesinger Jr., en cuya familia, dicho sea de paso, la "teoría de los ciclos" norteamericanos no parece cumplirse: inaugurada por el padre, es continuada por el hijo.

Los ciclos de los Schlesinger no tienen nada que ver con las impresionantes categorizaciones históricas de Arnold Toynbee, las profecías de derrumbe de Oswald Spengler o, más contemporáneamente (y más modestamente), el ascenso y caída de las grandes potencias, del historiador Paul Kennedy. El ciclo schlesingeriano es específicamente norteamericano y se nutre de dos mitologías fundacionales y contradictorias del imaginario nacional: las de América como experimento y ejemplo ante una humanidad corrompida, y la de América como parte de un destino, manifiesto, mesiánico o catastrófico. El ensayo pertinente llega a su mayor vuelo cuando define al sistema norteamericano como la combinación y la tensión entre capitalismo y democracia, entre concentración privada e interés público, y en general puede decirse que en cada ensayo la tesis es menos que la suma de sus partes, pero las partes son lo que importa, porque constituyen fundamentos de una hipotética "Biografía de los EE.UU."

Schlesinger es experimental antes que mesiánico, liberal antes que conservador, democrático antes que capitalista, pero norteamericano antes que cualquier otra cosa. Uno puede sorprenderse al observar que la motricidad de los ciclos y del paso de una etapa a otra no es más que la vieja justificación conservadora de la necesidad, la escasez y el deseo insatisfecho como mecánica del desarrollo histórico, pero este "conservatismo en sí y liberalismo para sí" constituyen en realidad la articulación conceptual de los trece ensayos del libro: Schlesinger, por ejemplo, va a ser conservador y apologetico cuando se refiera al sistema de partidos norteamericanos, pero ingenuamente liberal cuando escriba sobre política externa. El libro se resiente de la yuxtaposición de trabajos serios con escritos de circunstancia.

"América e Imperio" y "¿Por qué la guerra fría?" figuran, junto al primero, entre los mejores ensayos reunidos. Schlesinger refuta convincentemente las exageraciones más extremas de los revisionistas que introdujeron en Estados Unidos la categoría de "imperialismo norteamericano", pero al liquidar esta categoría sin aportar un nuevo análisis de las relaciones de poder en el mundo está evitando de modo cortés otra verdad: indirectamente demuestra que, si existe un "imperio capitalista", éste es mundial y no específicamente norteamericano, y procede como un abogado al señalar todas las cosas que los EE.UU. no pueden controlar en el mundo pero omitir que EE.UU. constituye la parte mayor de ese "imperio más vasto". Corrije, sin embargo, las deformaciones más militantes y groseras del fenómeno, que por cierto no están limitadas a los Estados Unidos.

También hay trabajos interesantes sobre los derechos humanos, la presidencia imperial de Nixon y una retrospectiva de John F. Kennedy.

C.U.

La vieja guardia sindical y Perón. Sobre los orígenes del peronismo. Juan Carlos Torre. Sudamericana/ Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, 1990, 269 págs. Alrededor de A 60.000



Cuando Miguel Mumis y Juan Carlos Portantiero sugirieron, allá por 1971, que no habían sido incautos y aturdidos jóvenes sino viejos y fogueados luchadores los dirigentes sindicales que casi tres décadas antes habían decidido prestar oídos al seductor canto de sirena derramado desde los balcones de cierta oscura Secretaría de Estado, algunas ciejas certezas parecieron resquebrajarse. ¿Cómo, pues? ¿Qué quedaba entonces de la reconfortante idea del líder astuto y ambicioso manipulando sagazmente las cándidas ánimas obreras, qué de la tranquilizadora tesis de la "alienación" de los humildes, qué de la autorizada explicación del "error" por el "bajo nivel de conciencia" de las conductas gremiales? ¿Cómo, pues? ¿Había habido en todo aquello, entonces, alguna escurridiza racionalidad?

Inquieta heredera de aquellas angustias, la documentada investigación de Juan Carlos Torre dirige al peronismo la no por visitada menos crucial pregunta por sus orígenes. Sólo que, igualmente tributario del más reciente pero ya clásico estudio del japonés profesor Hiroshi Matsushita sobre el movimiento obrero argentino, el de Torre se desplaza del plano estructural al ideológico, de los movimientos de la economía a los de la política, de las direcciones que asumían en la Argentina los procesos de modernización que quitaban el sueño a don Gino Germani a lo que ocurría en las luego tantas veces invocadas cabezas de sus dirigentes. Y es un gremialismo pragmático, concesivo y oportunista el que emerge de sus páginas. Y es un Perón



prudente, sesudo e inventivo el que resulta del periplo: un diestro coronel operando ágilmente dentro del estrecho margen de opiniones en que lo situaba la doble hostilidad del sistema político y del movimiento obrero hacia el régimen de junio, decidido a jugar para éste la difícil carta que suponía tratar de neutralizar la amenaza de la movilización obrera fortaleciendo a los sindicatos.

Problemática situación la de los líderes gremiales: ¿aceptar la tentadora protección que les ofrecía un Estado sólo por necesidad permeable a sus largamente postergadas demandas o defender a rajataba su autonomía como grupo de presión independiente? ¿Correr el riesgo de convertirse en disciplinados funcionarios del consenso y la pax industrial o rechazar militantes las invitaciones a la colaboración? La opción de la dirigencia sindical argentina de los cuarenta no sorprende a Torre ni debería sorprendernos a nosotros: ya Perry Anderson nos ha hablado suficientemente de los "límites" de la acción sindical. En cambio, una pregunta fundamental permanece sin respuesta: la pregunta por la relación entre las razones de los acuerdos entre los dirigentes políticos y gremiales de la hora y el apoyo masivo de los trabajadores a Perón. Sin una adecuada exploración de este otro "pacto", sin un indispensable examen de los fundamentos de esta otra lógica, a las explicaciones sobre los orígenes del peronismo les seguirá faltando una pata.

Eduardo Rines

Cara y contracara de los grupos económicos: Estado y promoción industrial en la Argentina. E. Basualdo y D. Aspiazu. Cántaro. Buenos Aires, 1990, 189 págs. Alrededor de A 50.000



Con el fin de redistribuir el ingreso e iniciar una "apertura económica" fruto de una reestructuración "necesaria" para la Argentina, el programa económico del último régimen militar significó el fin del proceso de industrialización basado en la sustitución de importaciones y la inauguración de una nueva modalidad de acumulación de capital: la valorización e internacionalización financiera del mismo. A través de la transferencia del capital interno al exterior y su valorización en el mercado financiero de los países centrales, se altera el comportamiento económico-social argentino apareciendo en escena una nueva dinámica acumulativa en la que adquirirán un papel protagónico las grandes firmas industriales.

Como resultado directo de la aceleración e intensificación del proceso de transnacionalización de las economías periféricas, la Argentina enfrenta así una redefinición estructural que, a través de un capital cada vez más concentrado y una profunda regresión en la distribución del ingreso, la lleva a enfrentar una crisis económica subordinando el desarrollo local a la evolución de los países centrales y sus circuitos financieros.

El estancamiento económico se traducirá en un continuo deterioro de la formación de capital, tanto estatal como privado, que pondrá al Estado, la productividad de sus empresas y el gasto social como tema principal en la "mesa de discusión".

En el actual debate por el cual se intenta comprender y buscar soluciones a la crisis que golpea a la Argentina es posible ingresar a través de este libro en el análisis del régimen de Promoción Industrial iniciado por el último gobierno de facto como una variable que adquiere relevancia en la explicación de la formación y articulación del nuevo patrón de acumulación instaurado en la sociedad.

La cada vez más importante participación estatal en la formación de capital del sector industrial, fruto de las transferencias al sector privado vía Promoción Industrial, lleva a interrogarse acerca del papel y el impacto estructural de la misma. Por medio de un prolijo análisis de los sectores, firmas y grupos económicos "beneficiados" y un buen acompañante de datos que lo corroboran, el libro invita a reflexionar acerca del papel que esta "promoción" asumió en el tránsito de una lógica de acumulación a otra, es decir en la desindustrialización. De lo que se trata es de saber si en realidad la implementación de esta política consolidó la importancia de determinadas fracciones de capital en el sector industrial o si por el contrario significó un freno a dicho proceso favoreciendo a las pequeñas y medianas empresas.

A diferencia de las gestiones anteriores que en un modo u otro promovieron cierta industrialización, esta estrategia iniciada a fines de la década del '70 aparece como un mecanismo más en la lógica perversa de un patrón de acumulación compatible y funcional a los intereses de quienes se benefician con una cada vez más pronunciada monopolización y el deterioro de los ingresos y condiciones de vida de los sectores populares dando marco a un modelo fuertemente exclusionista.

Elena Zubleta Casullo

RECIENVENIDOS

El poder de las sectas. Pepe Rodríguez. Ediciones B. Barcelona, 1989, 290 págs. Otra investigación periodística de la Serie Reporter de Ediciones B, esta vez apuntando a construir una fenomenología de las sectas religiosas como espacios de obtura-

ción de la libertad y la democracia. Rodríguez, que ya ha publicado tres libros sobre el tema, intenta explicar con testimonios el motivo de la atracción de la secta en un mundo largamente secularizado, para lanzarse después al ordenamiento de una masa de datos y reportajes que componen una verdadera historia de horror sobre los mecanis-

mos de estafa, coerción y chantaje, la circulación del sexo y la pareja y los modos de financiación de estos microorganismos sociales. Los Hare Krishna y la secta Moon reciben una profusa cobertura (completa con fotografías) junto a casos menos conocidos de psicosis social.

¿Se puede pensar la políti-

ca? Alain Badiou. Trad. de Jorge Piatigorsky. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 78 págs. Partiendo del supuesto de que "pensar la política es refutar lo político, denunciarlo como la ficción donde la política hace el agujero del conocimiento", este ensayo basado en dos conferencias pronunciadas por el autor en 1983 y 1984 promete llevarnos desde la



descomposición del marxismo hacia una recomposición discursiva del sujeto. Soljenitsin, Rousseau, Mao, Pascal, Mallarmé y Lacan son algunos de los referentes teóricos en que se fundamenta el experimento.

Paul Claudel. El infierno de un genio.

Gérald Antoine.

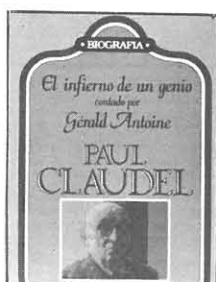
Trad. de Alberto Bixio.

Gedisa. Barcelona,

1989, 435 págs.

Alrededor de A

170.000



Como bien lo explicaba Borges, en la literatura francesa no hay "clásicos" absolutos: todos los buenos escritores están en relación horizontal, y son leídos, releídos y debatidos permanentemente, sobre todo en París. Pues bien, es en este marco tan peculiar, en el que Genet se codea con Molière y Robbe-Grillet se apareja a Flaubert, que se encuadra la figura —inescrutable, inobjetable, inefable— de Paul Claudel (1868-1955), el místico, diplomático y poeta. Por estos pagos, sin embargo, y a pesar de su polémico prestigio, Claudel sigue siendo lo que Odiseo fue ante Polifemo: nadie. La biografía de Gerálde Antoine sobre este "altísimo poeta" resulta ser, por tanto, una justa compensación para esta gravosa deuda cultural.

El gran mérito intrínseco de la obra es el de su exhaustiva documentación, poblada por cartas, diarios, e incluso testimonios de quienes trataron a Claudel en persona. Es precisamente esta exhaustividad la que en muchos pasajes del libro lo pierde a Antoine, cuya locuacidad, hay que decirlo, linda con la verbosidad. El biógrafo suele incurrir en digresiones, excursos y detallismos más propios de un archivo que de una vida novelada, negligiendo —y de ahí lo tedioso— la obra literaria claudeliana en favor de cosas secundarias. ¿Cómo dar cuenta, si no, de la hiperpuntuilosa descripción de la ciudad natal del poeta, digna de Madame Bovary? Tentativamente, es lícito afirmar que estos verdaderos "catálogos de naves" en los que nos sumerge Antoine son el comprensible fruto del apasionado *rappor* que lo une a su biografiado, *rappor* que supera —o que respeta demasiado— a lo estrictamente literario. De hecho, la convicción de Antoine es tan intensa que en ninguna de las cuatrocientas y pico de páginas su pluma se permite titubear o decaer: Paul Claudel le parece justificativo de sobra.

Por cierto, no está muy errado. Miembro de una familia de locos, sacerdote frustrado, egregio diplomático, poeta religioso, dramaturgo inspirado, y un abultado etcétera: todo eso fue Claudel, capaz de suscitar mil y una controversias. Antoine va siguiendo cada paso de esa vida pletórica de aventuras con un estilo algo embrollado, pero ocurrente. Nada escapa a la lupa rigurosa: desde la infancia campesina hasta la ancianidad célebre, Claudel es captado en todo momento, pasando por su milagrosa "conversión" (como el Verlaine de Sagesse), sus fructíferos servicios a la patria, sus eternos conflictos interiores, y, por supuesto, su amor por la literatura en sus más diversos aspectos: la creación, la traducción, y hasta la exégesis bíblica. La carrera diplomática de Claudel le confiere a esta biografía un carácter itinerante y cosmopolita, con circunstancias cuyo constante cambio permite conocer al genial autor de Presencia y profecía en muy distintas facetas de su existencia pública y privada. Amigos (Gide, Schwob, Rolland, De Gaulle, Mallarmé), y enemigos (dadaístas, surrealistas, ciertos políticos) desfilan sin solución de continuidad por las vivencias claudelianas, consagradas mayormente al culto de Francia, de Dios, y de la Poesía (no necesariamente en ese orden). Antoine construye un Claudel enérgico y vivaz, signado distintivamente por la contradicción y la ambigüedad, un Claudel que —al contrario de Eliot— se niega a abjurar de sus pasiones juveniles e intenta conciliar su catolicismo con su devoción indeclinable por Rimbaud, un Claudel atrapado entre su libido voluptuosa y sus anhelos de pureza, un Claudel que proyecta líneas de ferrocarriles y coros sacros al mismo tiempo, un Claudel, en fin, que Antoine bautiza atinadamente como *Homo Duplex* y que responde a aquella máxima de su idolatrado Rimbaud: *Je est un autre*



("Yo es otro"). Un eje posible de lectura para esta obra podría ser, quizás, contrastarla con la intemporalidad y la espiritualidad de las propias obras claudelianas: *Partición de mediodía*, *Cabeza de oro*, *El zapato de raso*, y demás.

Aun cuando la tapa parece diseñada para un libro sobre Andy Warhol y en la contratapa se sostiene impudicamente que Claudel fue un "anarquista inveterado" (?), la presente edición en castellano debe ser bienvenida. En Europa, esta biografía realmente la discusión sobre el poeta. Aquí, quizás pueda iniciarla.

Marcelo Gabriel Burello

Roca. Armando Braun Menéndez. Emecé. Buenos Aires, 1990, 226 págs. Alrededor de A 70.000



Aparecidos originalmente como capítulos de la Historia de la Nación Argentina, los dos ensayos que forman este libro son un resumen informativo y explicativo de las presidencias del estadista tucumano, que la editorial Emecé ha decidido publicar como homenaje a la memoria de su autor, el gran historiador sureño Armando Braun Menéndez.

Las páginas de este volumen participan de una concepción de la historia tan común a su autor como a la mayoría de los académicos argentinos: los hechos políticos, diplomáticos y militares son expuestos detenidamente, quedando relegados a un segundo plano los de otra índole (de los cuales, sin embargo, Braun Menéndez no deja de dar noticias, en algunos casos valiosas y poco divulgadas, como las que incluye sobre las exploraciones científicas en la Patagonia y la Antártida, o las cifras que registran el ingreso y egreso de inmigrantes, y en donde los años que arrojan un saldo negativo son más frecuentes de lo que suele suponerse). La formación de la Liga de gobernadores y el Partido Autonomista Nacional y la complicada serie de sucesos que mantuvieron a las dos organizaciones bajo la jefatura de Roca y al frente del Estado entre 1880 y 1910, las semblanzas biográficas de los políticos del momento, una seria exposición de las relaciones diplomáticas con Chile o los conflictos causados por el laicismo, son los temas que ocupan las páginas centrales del libro y hacen de él una fuente de consulta más que recomendable.

Lamentablemente, Braun Menéndez —como muchos de nuestros historiadores— no siempre supo resistir la tentación de erigirse en juez moral de nuestro pasado, lo cual, aunque no perjudica los méritos de su obra, suele restarle exactitud. Así, por ejemplo, el lector que carezca de otra fuente de información podría pensar que la *única* causa (dado que el autor no menciona otra) de las rebeliones de Guayama, Luengo o Varela fue una impenitente inclinación al desorden propia de los federales (p.11), que nadie puso en tela de juicio el reparto de tierras a los expedicionarios al desierto (p. 50), que la destrucción del patrimonio histórico porteño causada por las reformas edilicias de Torcuato de Alvear es una vil calumnia (p. 51), etc. Nadie duda de la importancia y magnitud de las obras de progreso material que debemos a Roca y sus ministros, pero ¿no hubiera bastado su sola enumeración y descripción, haciendo innecesarias las odas en prosa? Claro que donde la inclinación apologetica de Braun Menéndez causa mayor perjuicio a su obra es en la página 97: la sangre de Roca tras el atentado de 1886 no fue la única que se derramó en el país durante su primera presidencia, ya que la Conquista del Desierto no termina sino con la rendición de Valentín Sayhueque (1º de enero de 1885), la ocupación del Chaco se realiza a través de campañas militares que se suceden entre 1883 y 1911, y en la colonización de Tierra del Fuego no faltaron los episodios sangrientos. El hecho de que la primera administración de Roca les pareciera a sus contemporáneos un remanso de paz es más un indicio de las características violentas de nuestra política en el siglo XIX que una descripción exacta de dicho período.

Lo cierto es que, aunque Roca no puede compararse con las mejores obras de su autor, el lector que prescinda de sus adjetivos encontrará en las páginas de este libro no sólo un resumen valioso del tema, sino también una obra de grata lectura y perdurable interés.

Fernando García.

RECIENVENIDOS



Hombres en tiempo de oscuridad. Hannah Arendt. Gedisa. Barcelona, 1990, 236 págs. Algunas épocas desconocen ciertas luminosidades. Hannah

Arendt reúne, en estos ensayos biográficos, la historia de algunos hombres y mujeres, cuyo único vínculo fue vivir en un tiempo signado por la catástrofe política y moral. En tiempos sombríos, Rosa Luxemburgo, Bertolt Brecht y otros supieron hallar y encender luces inciertas y débiles. De estos hombres y mujeres habla la historia.

La verdurita

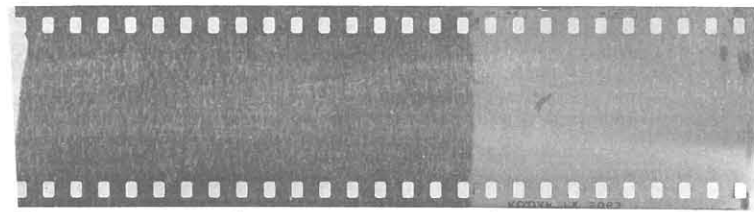
He notado a menudo que después de haberle prestado a uno de los personajes de mis novelas algún apreciado elemento de mi pasado, este elemento acababa languideciendo en el mundo artificial en donde con tanta brusquedad lo había situado. Aunque seguía presente en mis

recuerdos, su calor personal y su antiguo atractivo desaparecían y, con el tiempo, acababa por identificarse mucho más con la novela que con mi anterior yo, en donde parecía estar completamente a salvo de las intromisiones del artista. En mi memoria se han derrumbado las casas tan silenciosamente como ocurría en las películas mudas de antaño, y el retrato de mi institutriz fran-

cesa, que una vez presté al muchacho que aparecía en uno de mis libros, se va desvaneciendo rápidamente desde que quedó englobado en la descripción de una infancia completamente distinta de la mía. El hombre que soy se rebela contra el creador de ficciones.



FOTOGRAFAS: LA LUZ ARGENTINA



Desde siempre la foto creyó que era capaz de ver más que la mirada. Fue famosa la discusión aquella sobre las patas del caballo. En la Inglaterra victoriana, los hombres no debían hablar de mujeres, así que algunos acostumbaban ponerle letreros sobre montañas y no lo grababan. Se ponían de acuerdo acerca del movimiento de las patas del caballo al galope. Hacia 1890, un gentil hombre británico, Edward Muybridge, decidió utilizar para zanjar la cuestión las posibilidades que ofrecía un nuevo invento: la fotografía, o daguerrotipo, como lo llamaban en el continente.

Muybridge puso una serie de cámaras a lo largo de una pista: un hilo tendido desde cada una de ellas hacía que el obturador se disparara cuando el caballo lo atravesaba. El resultado fue una serie de fotos que demostraba que el caballo avanza primero las dos patas de un lado, y después las otras dos. La fotografía empezaba a ver lo que la mirada no percibía.

Eso fue hace cien años. Desde entonces, mucho celuloide ha pasado bajo las lentes. En la Argentina, algunos nombres —Paillet, Heinrich, Sadernan, Aguirre, Facio y muchos otros— fueron conformando un

corpus de imágenes que algunos piensan como ambiguo sólo porque tiene, globalmente, los mismos caracteres que tantas otras producciones patrias: ni latinoamericana ni europea realmente, quizás le falte, todavía, a la foto cilla un Borges que haga de tanta necesidad y confusión virtud, que logre de nuestra ambigüedad originaria hacer una ambigüedad aún mayor y, por lo tanto, casi definida.

En los últimos años, la fotografía argentina ha caminado —también, como otros disciplinas— moderadamente su lugar, sus pertenencias. Tras un fuerte impacto de la foto más perlocutiva en los primeros años de la restauración democrática, ahora se puede pensar que el espacio central de la fotografía ya no es tanto el del "servicio" —periodístico: en general los medios editan mal y sin cuidado, o publicitario: la calidad de la producción de deseos ha bajado ostensiblemente— cuanto el sector, quizás más pretencioso y a la vez más modesto, más recoleto, de lo "artístico". Han aparecido varias salas de exposición

voluntad de testimonio sigue siendo fuerte, directa, en los fotos de Adriana Lessido, pero sus temas descansan menos en el territorio de la actualidad. Madres adolescentes, institutos para chicos abandonados, en imágenes que el crítico Pablo Ortiz habría calificado de "humanistas". Como lo hizo, alguna vez, con las de Dani Yako. En la tradición de W. Eugene Smith, Koudelka o, más recientemente, Sebastião Salgado, Yako trabaja una mirada clásica, hecha de claroscuros, en reportajes sobre el mundo del trabajo: enfermas en vías de extinción, como la de las minas de Río Turbio, hombres desolados en un paisaje sin humanidad.

Dos líneas de retratos: contra la imaginaria expresionista de los retratistas argentinos tradicionales, las fotos de Cristina Frade exhiben cierta frialdad que no llega a ser distancia, caras actuales definidas en entornos que recogen los signos más aparentes de la estética, malamente llamada postmoderna: un sillón vanguardista y degradado, la escenografía casi vuélvase de una banera. Y, en Marcos López, el humor se hace sarcasmo para atenuar una visión despiadada de lo más kitsch, de lo más vulgarmente cito-

lo: como si Diane Arbus fuera capaz de sentir, de tanto en tanto, algún amor por los objetos de su odio. Son personajes horriblemente próximos, ganadores sin triunfo reconocible, perdedores sin batalla siquiera.

Que también podrían encontrarse en alguna imagen de Juan Travnik. Pero, en ellas, los objetos y paisajes urbanos amenazan desde una mirada preciosa, que se regodea en la decadencia de la ciudad, en la caída de los cuerpos, en los cuerpos erguidos cuya caída se intuye inevitable. Con semejante excelencia técnica, Oscar Píntor ofrece la trampa de sus fotografías aparentemente despojadas, de unos encuadres de intensa plenitud. Son composiciones duros donde nada se mueve porque todo, definitivamente, ya ha caído; donde una estatua, una cara, una ruina o una nuca ocupan cuidadosamente el centro de la imagen como si hubiese un centro, postulando su argüello inverosímil.

Que Alejandro Kuropatwa no pretenda. En sus fotos oscuras, Kuropatwa se presenta como un secreto

sacerdote de los resplandores de la sombra. Echando el ojo sobre ciertas modalidades funerarias de los ritos sociales, la elegancia trágica de sus imágenes trabaja en la sombra de lo social, en el punto donde el glamour se desdibaja.

Grossman, en cambio, ha apostado aquí por el aire. Quizás sea Eduardo Grossman quien más totalmente trabaja esa estética de la mezcla, ese sinesismo patético. Pero, aquí, sus fotos escapan del espacio urbano para trabajar con la difícil belleza de lo naturalmente bello: imágenes donde un elemento fuerte se hace cargo del paisaje, un peso en primer plano que resume todo el aire.

Un recorrido: fotos distintas, fotos argentinas. Ese plenismo: toda foto es un río de plata, o al menos un arroyo. Toda foto es argentina. Fotos argentinas. En ellas, en muchas de ellas, los fotografiados miran al lente que los mira, devuelven la mirada. En ese cruce de ojos, en esa desconformidad, en esa mutua necesidad, se realiza la tensión de quien ve más, de quien realmente mira, de quien abre los ojos tan dilatados.

M. C.

N. B.: Cada fotógrafo convocado eligió sus fotos; cada uno escribió —o eligió— el texto que las acompaña.

EDUARDO LONGONI

No estoy seguro acerca de la plenitud de la fotografía como medio de expresión. De hecho

hace 12 años que tomo fotografías pero a veces elijo escribir o hablar por un micrófono, sin olvidar los intentos por el cine como otros posibles medios para expresarme.

Pero, sin dudas, la fotografía es terriblemente contundente. Esos recuerdos algo borrosos pero fijos, esas imágenes del pasado que me vienen a la

cabeza al cerrar los ojos, tienen mucho que ver con el instante en el cual los fotógrafos apretamos el disparador, la cortina se abre, nos quedamos a oscuras y la película retiene, tal vez, para siempre una porción de tiempo y luz.

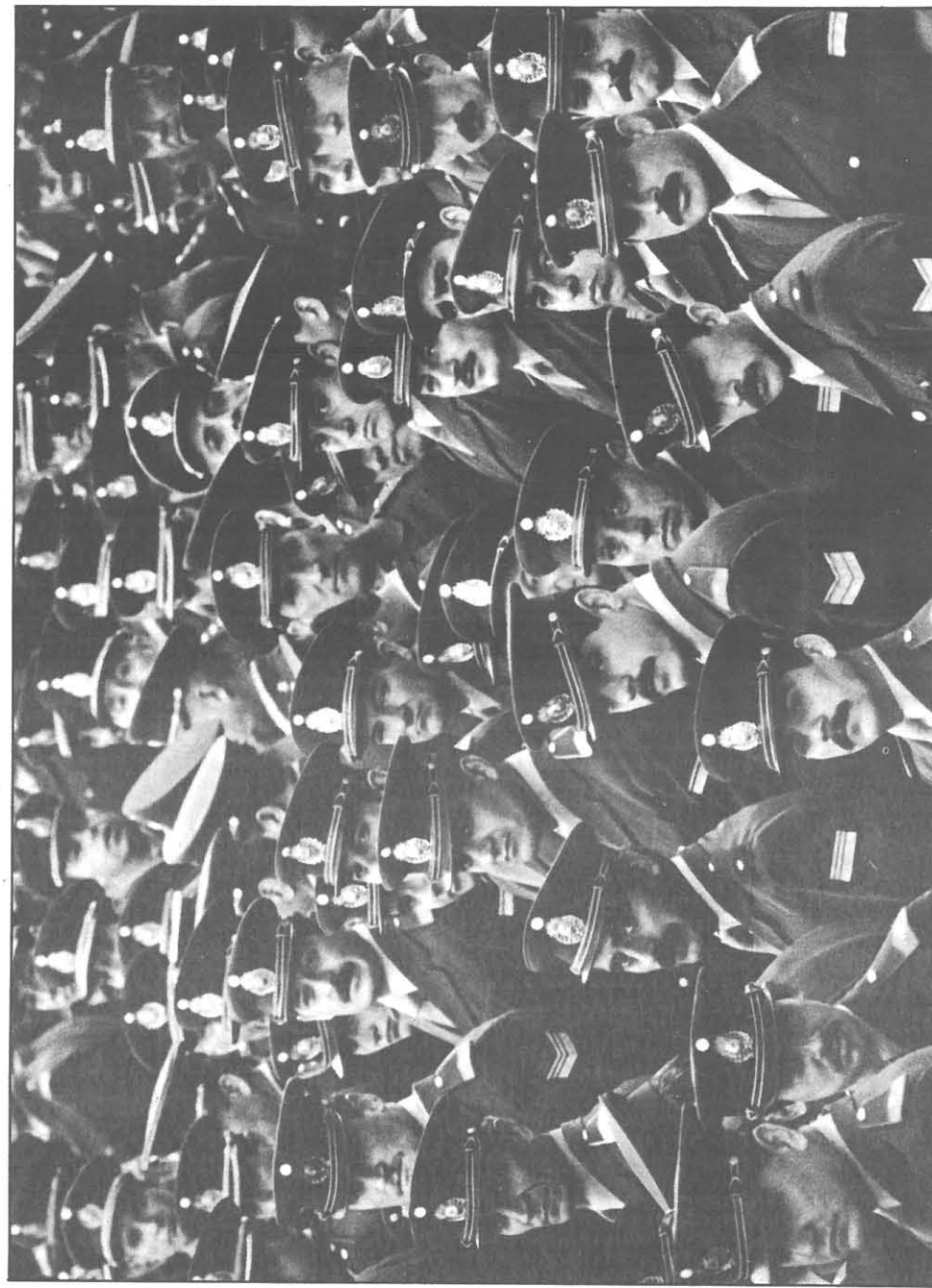
E.L.



1988



1983

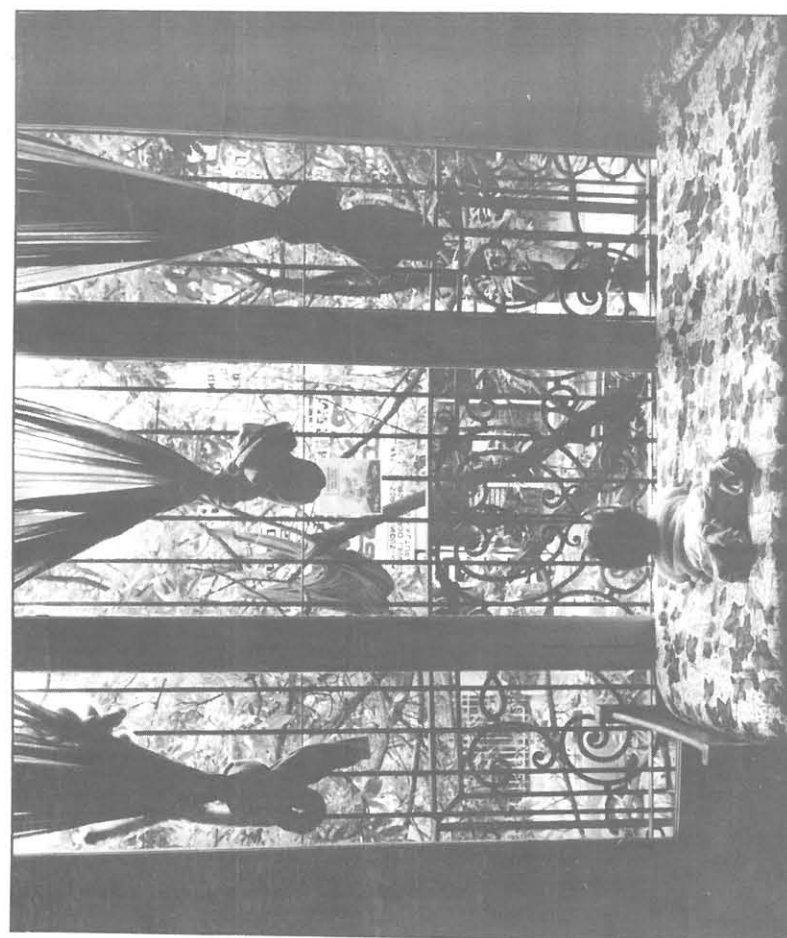
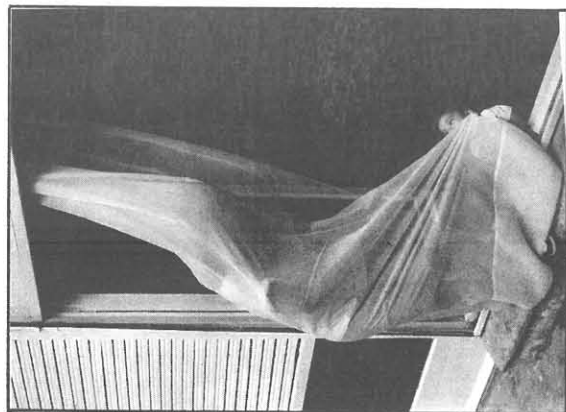


1981

ADRIANA LESTIDO

"Y así vamos
adelante, botes
que reman con-
tra la corriente,
incesantemente
arrastrados ha-
cia el pasado"

F. Scott
Fitzgerald

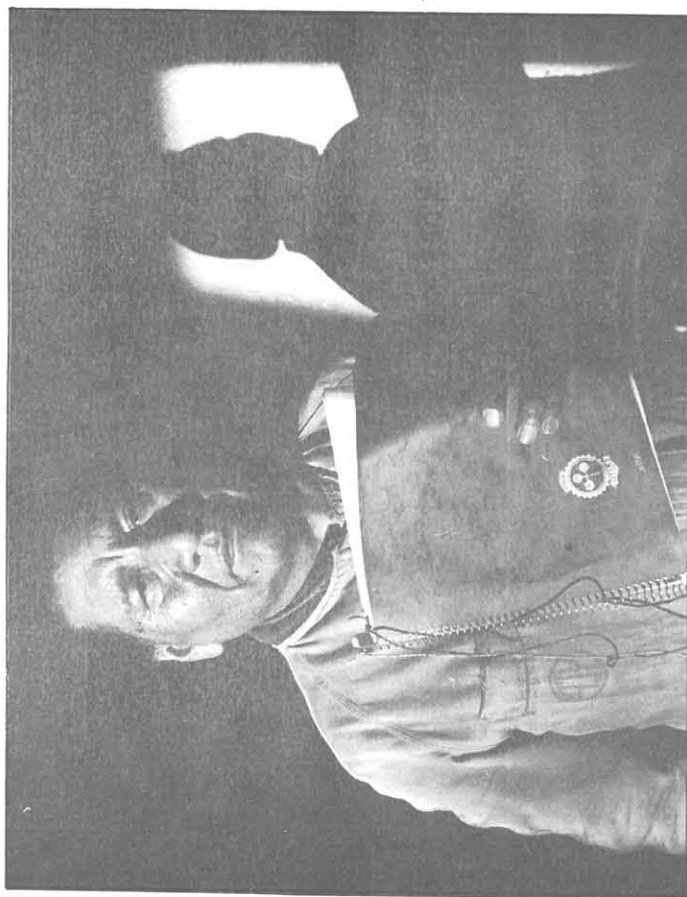
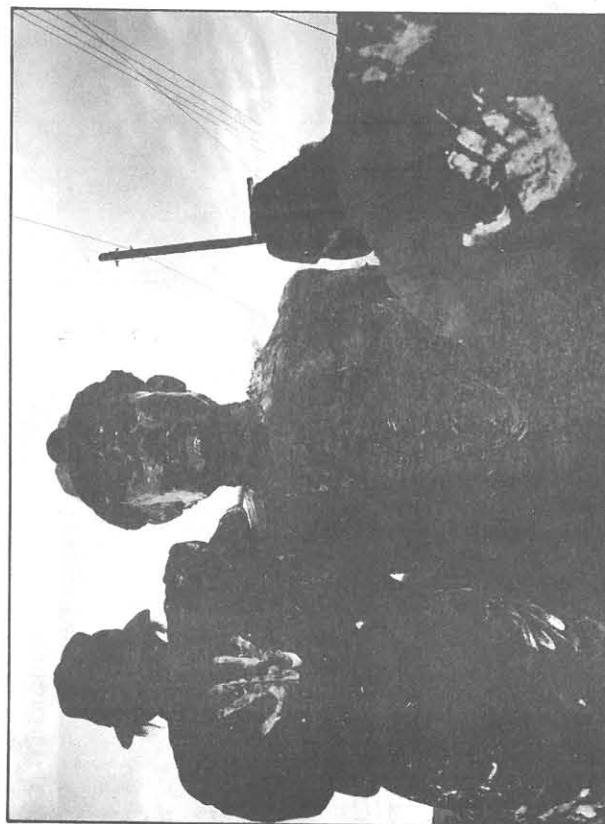
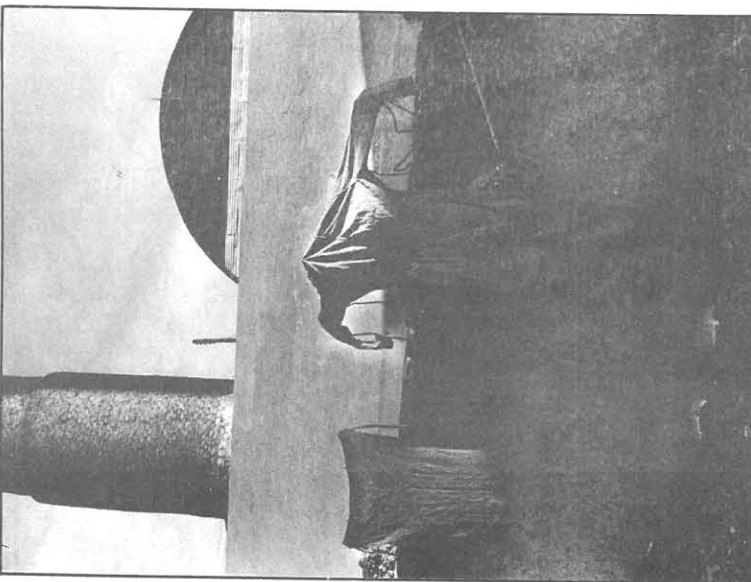


Hogar de madres adolescentes

DANI YAKO

"En sus imágenes flota una melancolía sostenida y sutil, en la que parecen confluir la aridez del paisaje y la soledad taciturna de sus retratados. Aquí la calidad y el rigor se hacen presentes sin estridencias, y —fundamentalmente— sin superponerse al contenido de las imágenes, las que, de seguro, significan una lúcida ventana hacia un aspecto poco conocido de nuestra realidad."

**Gabriel
Valansi**



los otros hu-
manos de ds-
tro pálido y
alargado.

Isidore
Ducasse,
Comte de
Lautréamont.



MARCOS LOPEZ

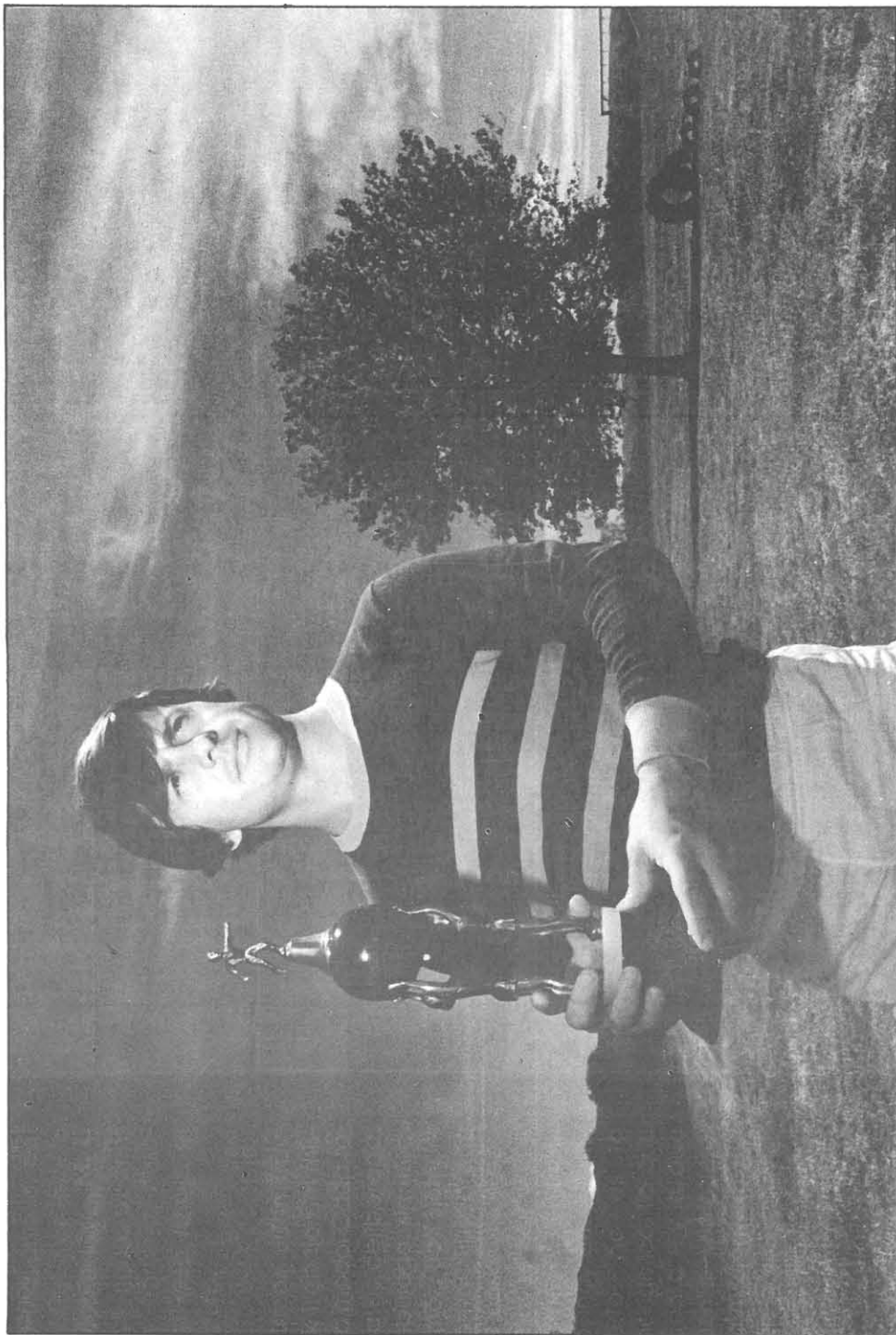
Siempre tuve la fantasía de que a David Byrne le gustarían mis fotos. Y suelo pensar que mi estética está hecha de la mezcla de mi historia santafecina, la novia en el zaguán, los muchachos del colegio de curas, la vida que será como deba ser, con Wenders, o Almodóvar, o Jaromusch: una visión, un sentimiento de la época.

La rigidez de mis retratados tiene que ver con la mía. Utilizo polaroids, 35 mm., con flash directo, hago ceremoniosos retratos con cámaras de formato medio o coloreo las copias finales. Dentro de todo ese aparente eclecticismo o contradicción formal, lo que busco, así dicho entre comillas, y me-

dio apurado, es una especie de "neorealismo mágico latinoamericano". Digo gamos.

Estas fotos corresponden a una serie que se titula "muchachos latinoamericanos".

M. L.



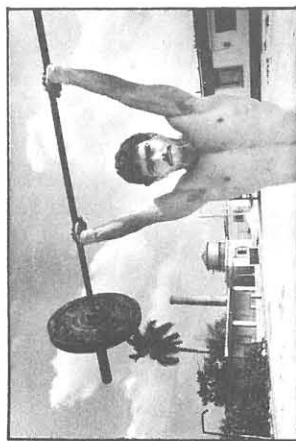
El ganador. 1985



El cuidador. Cuba 1988



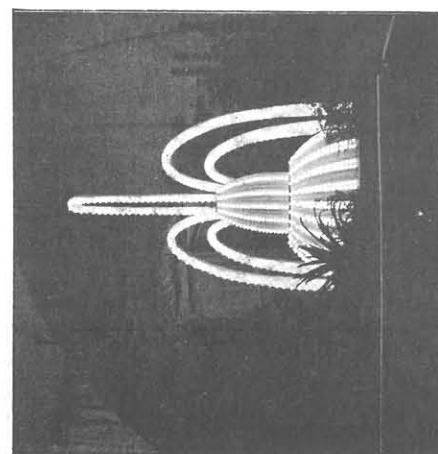
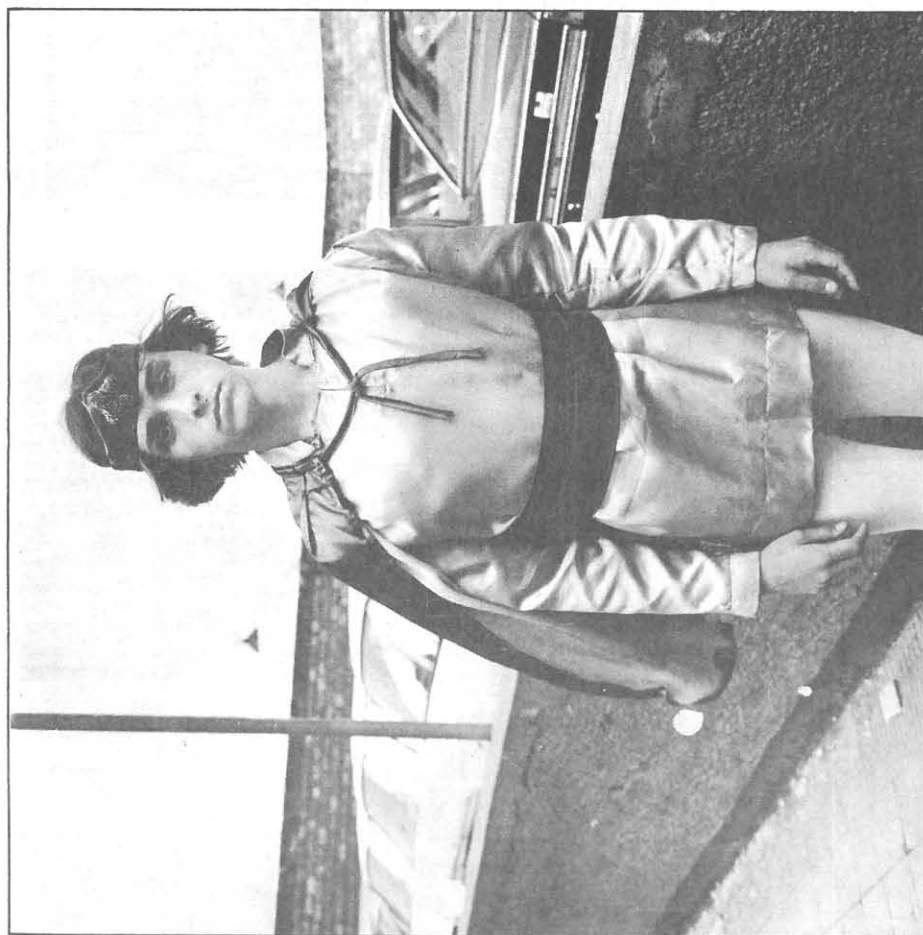
Turista en Aimogasta. 1985



Cuba. 1988

JUAN TRAVNIK

Babel DOSSIER 27



mismos. Juan Travnik trabaja del mismo modo. Cada toma es deliberada, sin efecfismos, casi siempre frontal. Busca que las cosas y las personas se narren a sí mismas. Y lo narrativo, hay que destacarlo, no es lo anecdótico. Lo que cuenta —y la que cuenta— es la foto. Travnik no trabaja con la ambigüedad del rostro humano, sino con la equivocación neutralidad de los objetos y paisajes urbanos. Las tomas son directas, pero hay algo en la luz y en las figuras inanimadas que nos inquietan. Hay algo que se nos cuenta. Un misterio que hay que revelar. Un cuento que la cámara —el oyente— ha escuchado, pero que se calla. Sólo muestra las evidencias menos evidentes, para que nosotros resolvamos el misterio.

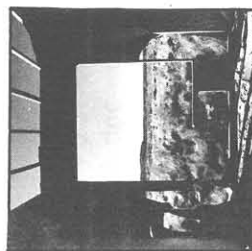
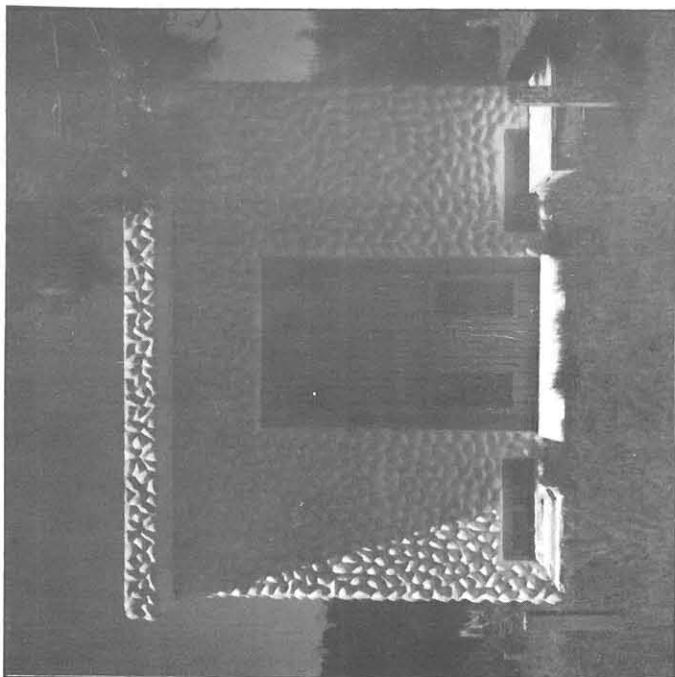
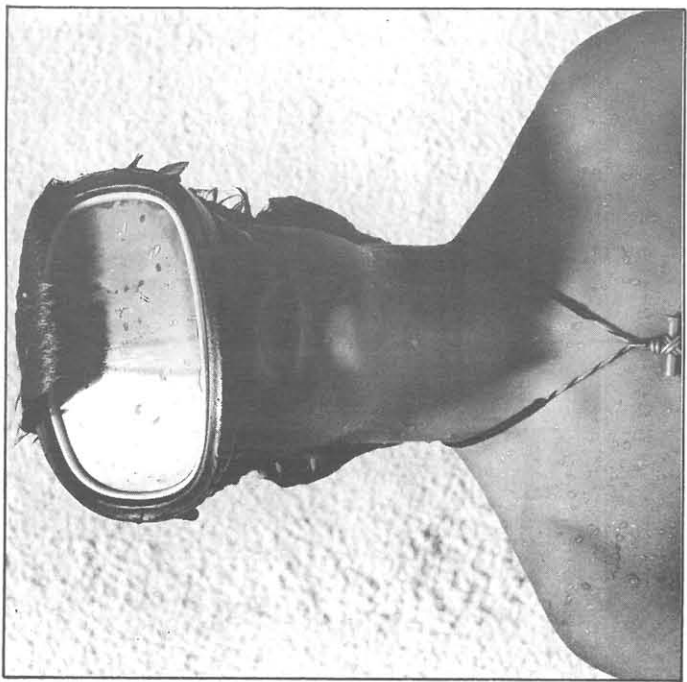
Marcelo Pichon Rivière

En uno de sus ensayos sobre la fotografía, John Berger señala que Paul Strand es la antítesis de Henri Cartier-Bresson. El momento fotográfico de Cartier-Bresson es un instante, una fracción de segundo; Strand, en cambio, nunca juega con lo accidental. Sus fotos se distinguen por su carácter intencionado y su frontalidad. "Strand no es-tá a la caza y captura del instante, sino que hace que surja el momento del mismo modo que uno podría incitar a la narración de un cuento". Si-túa su cámara como si fuera un oyente, dice Berger. Y rostros, paisajes y objetos se narran a sí

OSCAR PINTOR

“La intuición de que la fotografía podía ser algo más que un instrumento para su profesión de diseñador o un entretenimiento con el que ganar concursos, hace que siga interrogándose y buscando nuevos caminos. Y un día se encontró con imágenes distintas, y a sus preguntas le respondieron con conceptos diferentes. Descubrió inquietudes como las suyas y conoció la obra de autores que lo conmovieron. Entonces, el presentimiento se hizo realidad, y volvió a mirar el mundo a través del mismo lente pero con otros ojos, y hubo una revelación: Oscar Pintor se supo fotógrafo.”

Babel DOSSIER 28

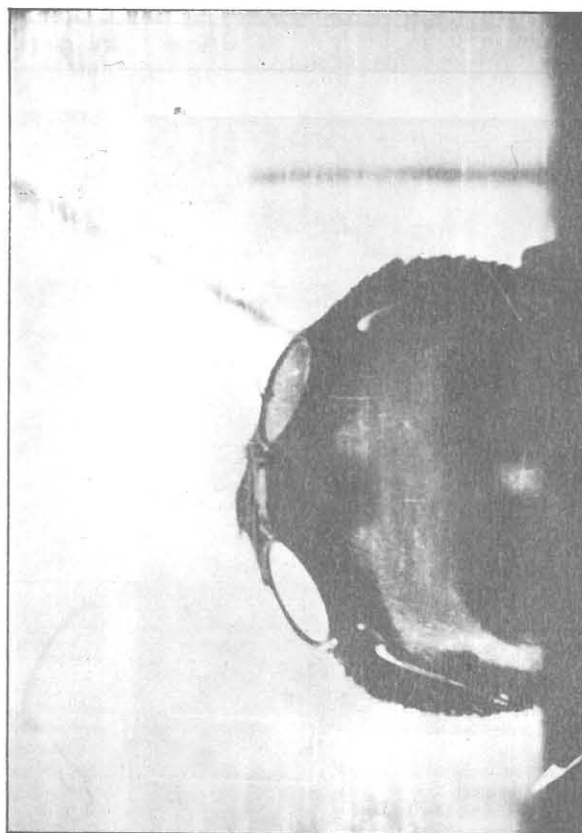
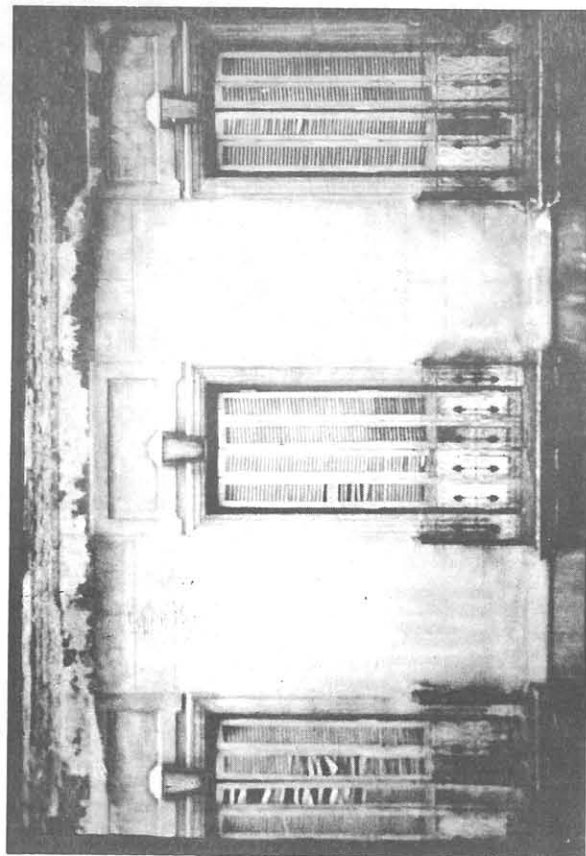
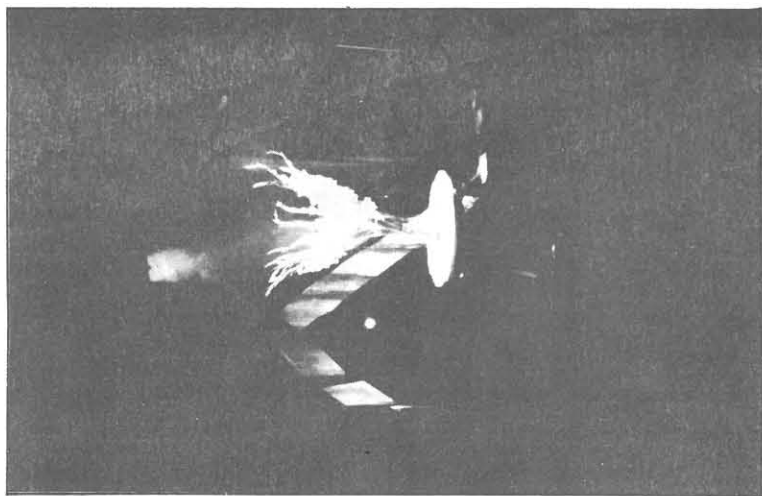


Fragmento del prólogo escrito por **Eduardo Gil** del libro "Oscar Pintor, Fotografías". Editorial La Azotea, Buenos Aires, 1990.

ALEJANDRO KUROPATWA

Encierro
una historia.
Tiempos des-
garrados por
la óptica.
Dicen que no
se correspon-
de con el de-
sarrollo del re-
lato, pero ca-
lato, pero ca-
lato fotografía
es el presente
que me mira.
A.K.

Babel DOSSIER 29

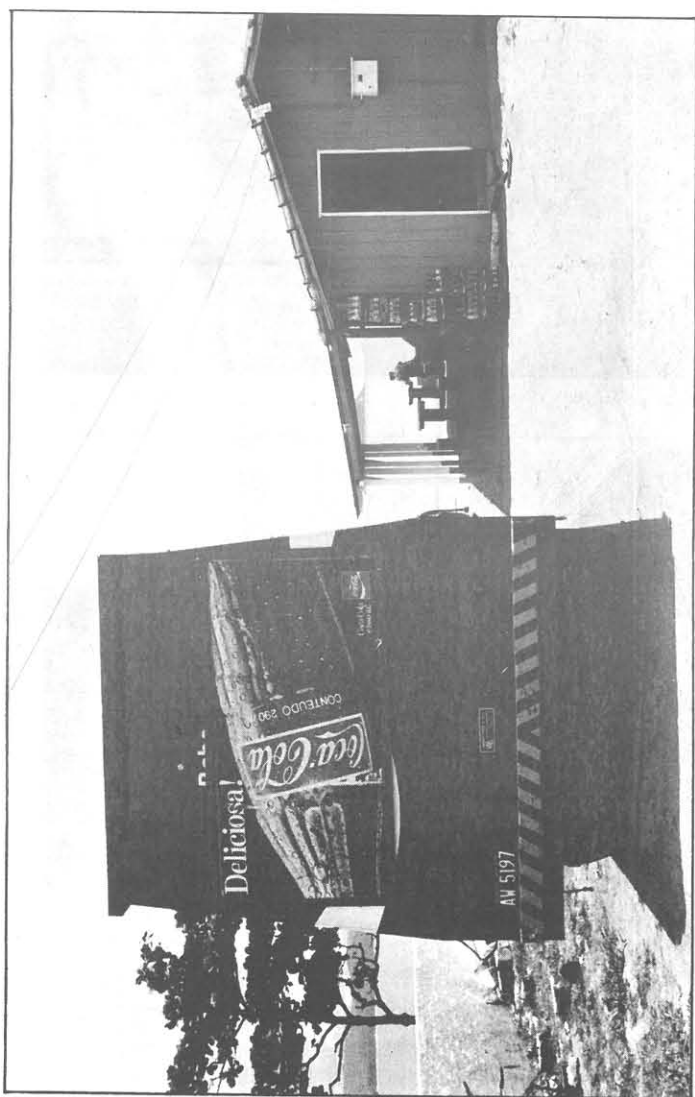


Fotos de la Muestra: "Treinta días en la vida de A" (1990)

EDUARDO GROSSMAN

"La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención; lo que es imagen, lo que es símbolo, todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla. Parece en realidad... como si las cosas mismas se acercasen y se ofreciesen para símbolo..."

Friedrich
Nietzsche
Ecce Homo



Florianopolis, 1985



Neuquén, 1984

La fotogalería del Teatro San Martín. Selección de fotografías y textos de Sara Facio. La Azotea. Buenos Aires, 1990, 100



Desde 1985, lo que había sido un tradicional pasillo abandonado se transformó en un espacio de fotografía permanente, de acceso libre y gratuito a quienes osaran cruzar de Corrientes a Sarmiento procurando ver algo más que las sórdidas luces del centro. Sí, la FotoGalería, dirigida por la fotógrafa y periodista Sara Facio, se transformó en un espacio casi autónomo del Teatro San Martín que la vio nacer. En un ámbito que dejó de ser "de paso" fueron expuestas innumerables imágenes de diversas procedencias geográficas, temporales y estéticas. El volumen, cuidadosamente editado por La Azotea para su colección "Lo Nuestro", presenta una selección del material expuesto a lo largo de una historia que alcanza una continuidad poco frecuente en las actividades culturales locales.

El libro se define a partir de la heterogeneidad de sus imágenes. Este rasgo que caracteriza a la FotoGalería provoca, a su vez, la excusa para encontrar, en los textos de Sara Facio, la posibilidad de pensar la historia de la fotografía, el papel de la técnica, las definiciones posibles de arte, las relaciones con la historia, la sociedad e, incluso, la verdad, entre otras cuestiones. Por otra parte, la idea de mezcla, presente en el volumen, refleja la necesidad de reflexionar acerca de las influencias y su participación en la constitución de estilos particulares, tanto en la instancia de la producción de las imágenes cuanto en los modos de percepción de esas imágenes por parte del público de la galería.

El criterio de calidad no altera la diversidad: desde las viejas y pioneras imágenes del Estudio Witcomb, hasta los trabajos de experimentación italianos, los grandes maestros locales y las obras de los fotógrafos más jóvenes. En este marco un tema reúne una de las preocupaciones centrales de la FotoGalería: se trata de la imagen latinoamericana, habitualmente convertida en folklore vacío o en exotismo frívolo. En este sentido, los trabajos apuestan a un planteo estético que, sin descuidar los aspectos formales, construya una verdad continental que no es la pureza del paraíso per-

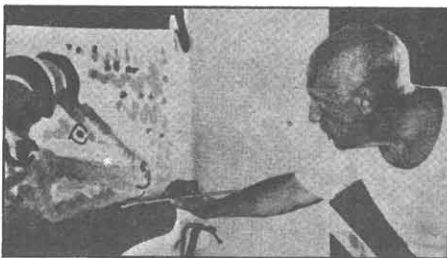
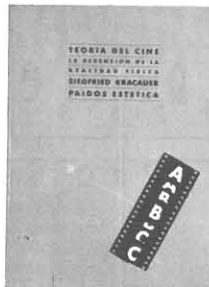


Sol y Luna - 1978 - María Cristina Orive, Guatemala

dido ni la exégesis de la cultura de la pobreza. La ciudad latinoamericana, los paisajes y los sujetos son retratados desde la diversidad que los construye. En su dimensión estética, la FotoGalería acompaña y comparte el credo del maestro August Sander (presente en el libro) de 1924: "(...) Nada me resulta más odioso que la fotografía azucarada mediante trucos, poses o falsos efectos. Por todo esto permítanme decirles honradamente la verdad sobre nuestro tiempo y la gente de nuestro tiempo".

Por Pablo Avelluto

Teoría del cine. Siegfried Kracauer. Trad. de Jorge Hornero. Paidós. Barcelona, 1990, 408 págs. Alrededor de A 190.000



Le Mystère Picasso, Henri-Georges Clouzot, Francia

De acuerdo con el espíritu de la época, un autor como Siegfried Kracauer, un libro que pretenda compilar una abarcadora teoría del cine y un año, 1960, del que este texto proviene, habrían de contar con el destino complaciente de las cosas pasadas de moda. A tres décadas, la edición española de Teoría del cine resulta una provocación contra buena parte del pensamiento estético y la producción de películas desde aquel momento y hacia esta parte del alma-naque.

Kracauer, muerto en 1966, escribió crítica cinematográfica en la redacción del *Frankfurter Zeitung*, donde permaneció entre los años 1920 y 1933. En 1941 emigró a los Estados Unidos, donde publicó *De Caligari a Hitler* (Paidós, 1985). En aquella historia crítica del cine alemán, Kracauer se proponía elucidar cuál había sido el papel, en el mundo de entreguerras, que había tocado jugar a los filmes de las vanguardias, al expresionismo y al melodrama, en la construcción de una atmósfera propicia para el ascenso del nacionalsocialismo. En su Teoría del cine, la apuesta teórica se torna aún más audaz: ¿cómo puede pensarse el lugar del cine —según Kracauer expresión de una totalidad, del "flujo de la vida"— en una cultura que, desde Nietzsche, se regodea entre los escombros?

En el subtítulo de su obra, el autor define la que será su posición a la hora de pensar el sonido, los géneros, el montaje, el público y las relaciones entre el cine y la novela, la tragedia y la televisión: "La redención de la realidad física", de esto se trata. El camino emprendido por Kracauer, deudor en más de un aspecto del trabajo de su amigo Walter Benjamin acerca de la reproducibilidad técnica de la obra de arte, conduce inexorablemente a una tensión entre tendencias "realistas" y "formativas" que atraviesan la historia del cine y que encuentran su expresión fundacional en los filmes de los hermanos Lumière y de Mèliès, respectivamente.

El cine como hijo virtuoso de la fotografía hace de Kracauer un defensor de la tendencia realista al hallarse el autor tentado de ofrecer una definición: "El cine vuelve visible lo que no vimos, o quizás no pudimos ver, antes de su advenimiento. Nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Literalmente, rescatamos a ese mundo de su estado letárgico, su estado de virtual inexistencia, tratando de experimentarlo a través de la cámara. Y somos libres de experimentarlo a causa de nuestra propia fragmentación. El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material" (pág. 368).

En el itinerario de su ensayo, Kracauer acude a ejemplos que permiten definir los rasgos de las tendencias en pugna. El resultado es una heterogénea lista de películas que hablan de los gustos personales del autor y cuya relación con aquello que ejemplifican puede resultar en más de un caso motivo de polémica. Desde los Lumière, Griffith, Eisenstein (aunque con reparos frente a Alexander Nevsky), Chaplin, los Hermanos Marx, el Hamlet de Lawrence Olivier, Viñas de Ira, de John Ford (cuyo elogio se transforma en veneración), hasta el neorrealismo italiano, en el que Kracauer encuentra la posibilidad de demostrar su teoría acerca de la posibilidad de acceder al *continuum* de la vida, no con la punta de los dedos sino con la palma entera. Sin embargo, en la apología del neorrealismo de la



The Pilgrim, Charles Chaplin, E.V.A.

primera hora, el autor deja caer de su mano a Visconti y Antonioni en aras de De Sica, Rossellini y el Fellini de *Cabiria* y *La Strada*.

Humano, demasiado humano, el realismo proclamado por Kracauer, con su espacio para el dogmatismo, la arbitrariedad y la crítica, lo coloca, paradójicamente, cerca y lejos de los debates que alcanzaría el cine a través de André Bazin y el grupo de *Cahiers du Cinéma* en los ideales años '60. Ante la agonía del cosmos semiológico y la nada contemporánea, la apología final del film *Aparajito*, de Satyajit Ray, modelo de la esperanza estética de Kracauer, demuestra claramente que su Teoría del cine, a pesar de las modas, mantiene su vigencia.

Hora cero. Revista mensual de historietas. Director: Juan Manuel Lima. La Urraca. Buenos Aires, 1990. Alrededor de A 20.000



La *rentree* de *Hora cero*, a treinta años de su primera época, entonces editada por los hermanos Oesterheld a través de la editorial Frontera, concentra un estado de la cuestión acerca de la historieta de aventuras en la ciudad del Eternauta. La nueva *Hora cero*, prima cercana de *Fierro*, recorre un concepto de aventura que, a un tiempo, la aleja y acerca de lo que podría llamarse una tradición, o una razón de ser del comic. Acorde con el espíritu de la época, la aventura se instala en su marco privilegiado, desde luego, el cosmos urbano. Asimismo, sus itinerarios exigen la presencia permanente de la cita, ya en términos de homenaje, ya como un modo de dar nuevos sentidos a una historia cuyos héroes se aproximan peligrosamente al bronce.

En *Hora cero* la historia del género oxigena los riesgos de la repetición. La reedición del "Dick Tracy" de Chester Gould invita a un repaso de los códigos en sus escenas fundacionales. Entonces, las comparaciones resultan tan inevitables como caprichosas. ¿Qué se ha hecho de esos relojes que hablaban? o, dicho en otros términos, ¿qué queda de los sueños y los mitos de una modernidad a todas luces hoy desvencijada? Los personajes de "Ciudad", de Barreiro y Giménez; de "El inspector Bull", de Albiac y Lalia; "Sueños", de Saccomanno y Fried; de "Los colonos", de Ferrari y Otulini y de "Buenos Aires, las putas y el loco", de Barreiro y Oswal, están hablando de otra cosa.

El suplemento Risas Argentinas, dedicado a echar una nueva mirada sobre los autores de la llamada "época dorada", resulta provocativo a la hora de revisar el papel que jugó el humor gráfico argentino en la conformación de un imaginario social acerca de la vida urbana, la familia, las mujeres y el poder. El gesto de pretendida ingenuidad de entonces, presentado por las obras de Divito, Calé y Battaglia y analizado por Pablo de Santis en los primeros números de la actual *Hora cero*, descubre la imposible restauración estética y política del paraíso del humor sano.

La mesa de luz

Notorios y notables confiesan qué han leído

Hoy: Paulina Vinderman

Hace años ya, que barri con la auténtica mesa de luz para transformarla en una tambaleante pila de libros que se alza desde el piso y sostiene los cigarrillos, una birome, un anotador. Los módulos de la mesa están, desde luego, intercambiándose con cierta celeridad, pero algunos libros han permanecido —permanecen— por mucho tiempo. Es el caso de Wallace Stevens: sus poemas y también las reflexiones de Adagia (*Opus Posthumous*). Releerlo es volver a deslumbrarse ante una unión increíble entre la inteligencia y la pasión; un uso irónico y sensual de la imaginación hasta hacerla resonante. "Algunos objetos son menos susceptibles a la metáfora que otros. El mundo entero es menos susceptible a la metáfora que una taza de té". "La imaginación es la libertad de la mente y de ahí la libertad de la realidad."

Una se atreve a todo después. Hasta a contemplar a un mirlo por décimocuarta vez posado —ahora sí— en nuestra ventana. William Carlos Williams lo acompaña. Su realismo no imitativo, su "luz de día", su limpidez. A veces no lo leo, recuerdo de memoria algunos de sus poemas-hitos. Los veo, como si estuvieran pegados en la pared. "La carretilla roja", claro: "cuánto/ depende/ de una carretilla/ roja/ reluciente de agua/ de lluvia/ junto a blancas/ gallinas". Y además "Nantucket", con la eterna jarra de vidrio, la llave y la cama immaculada. No son meros poemas, a esta altura.

Son montañas escaladas. Espacios que la poesía no volvería a perder, aun cuando se optara por otros caminos. Objetos verbales que nos iluminan como una linterna, como la lámpara de su cabaña de Rutherford, como el sol del otoño con el que Hitchcock disparó *El tercer tiro*.

En este ir y venir por la poesía norteamericana, me encuentro —no por casualidad— con ese curioso poema de Elizabeth Bishop: "Visitas a St. Elizabeth" traducido por Octavio Paz en *Versiones y diversiones*. Al margen de Pound y de la historia, lo leo y me asombra —una vez más— su eficacia. El predominio de lo fónico y de la reiteración actúan acá como recurso triunfante, y dan ganas de leerlo en voz alta, muy alta, y acompañarlo con rítmicos golpes con los pies. Me devuelve a las



épocas de la poesía oral, a las leyendas épicas, al tam-tam.

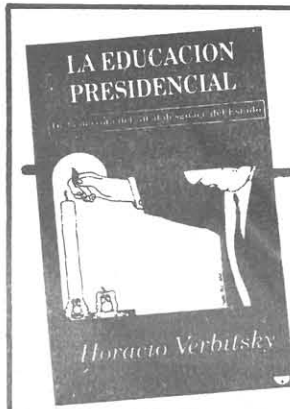
Un poeta amigo me prestó hace unos meses una viejísima edición inglesa de *Travels with a donkey* de R. L. Stevenson. Un tomito bellísimo que perteneció a su abuelo y daba miedo tocar. Una vez vencido ese miedo y —lo reconozco— el esfuerzo de leer ese inglés tan pulido y tan rico, la compensación es enorme. Está lleno de encanto, de agudeza. R.L.S. tenía sólo veintisiete años cuando escribió el relato de su todavía fresco viaje a través de las Ardenas, acompañado de una mochila y una burra caprichosa. ¿Qué hay de Stevenson en este prácticamente primer Stevenson? Todo o casi todo. Ya está allí la precisión de sus descripciones, la minuciosa observación psicológica y su gracia para contar. El incomparable estilista y el cazador de sueños (también sus rubores y disimulos victorianos, ¿alguien puede escapar del todo de su época?). El libro exhala sabiduría. Este empecinado rebelde asoma firmemente decidido a vivir como trotamundos (no ingeniero especializado en faros como su padre ambicionaba según la tradición familiar) y escritor. Y no necesita de muchas páginas para dar fe a la autenticidad de la apuesta y a su capacidad para llevarla a cabo. Quiere abrazar la vida ("sentir las necesidades y los tropiezos más de cerca") pero no rivalizar con ella. Así es que su escritura partirá del sueño —o pesadilla como en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*—; en todo caso, del ardor de su imaginación. Otra aventura. Otra energía.

Nada más lejano a su obra que la actitud peyorativa de cierta crítica que tiende a catalogar a este gigante como "escritor menor" sólo por el pecado de "buscar tesoros escondidos".

Brindo por *Tusitala* (así lo llamaban los samoanos) y sus fabulosas historias. Esta noche Walter Benjamin puede esperar.

Wittgenstein, Carver, pueden esperar. Esta noche van "Quince hombres en el cofre del muerto/ ¡Ho-ho-ho! Y una botella de ron".

Paulina Vinderman

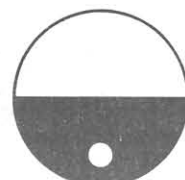


Horacio Verbitsky La educación presidencial De la derrota del '70 al desguace del Estado

Horacio Verbitsky analiza una etapa crucial, desde el golpe de 1976 que a sangre y fuego erradicó las bases estructurales sobre las cuales los sectores populares anudaron sus alianzas en los años '70, hasta la colonización del sistema político por los grandes intereses económicos.

A contramano del voto popular, radicales y peronistas aprendieron a golpes de hiperinflación todas las lecciones de lo que este libro refiere como la educación presidencial, y aceptaron su nuevo rol de hacer viable la política de ajuste.

Este libro apunta a la superación de la derrota, y a la construcción de un proyecto nacional y popular que dé cuenta de la nueva conformación económica, social y política del país, y permita volver a disputar el poder en la Argentina.



puntosur
editores

Editora/12

EL CONSUL HONORARIO

C . E . F e i l i n g

En 1858, George Eliot publicó sus *Scenes from the Clerical Life*. Sumamente impresionado, Dickens le envió una carta entusiasta, que comenzaba con el clásico encabezamiento —*Dear Sir*—, pero en el que el novelista, tras deshacerse en elogios, decía haber sentido la tentación de encabezar la carta con un *Dear Madam*. ¿Se equivocó Dickens alguna vez? El verdadero nombre de George Eliot era Mary Ann Evans.

Vivimos épocas en que se habla mucho de *écriture féminine*, pero pocos parecen tener la perspicacia del autor de *Great Expectations*, a quien esa sola anécdota basta para consagrar como uno de los críticos literarios más agudos de todos los tiempos. Como preguntarle a Dickens qué procesos mentales lo llevaron a discernir el género de George Eliot es impracticable (y aun teniéndolo a mano quizá no pudiera explicárselos convincentemente), para hallar la clave de su juicio sólo nos queda la disección de inferencias análogas, si bien menos impactantes. Ya sé: esto es como mover bultos en la oscuridad —sirva de consuelo el hecho de que en Física Cuántica no se procede de un modo diferente.

Uno. Estoy en la casa de una amiga, y percibo que alguien le ha enviado una postal. Entre la gente fina, es ahora costumbre que las postales sean de cuadros famosos: "Viajé a Londres, pero sólo para visitar la Tate Gallery". En la postal cuadro, hay un hombre sentado, o más bien una silueta vagamente masculina lograda sobre la base de azules, rojos y negros. Falta en la representación la típica y angustiante bombita de luz, pero ya sé de quién es el cuadro. Mientras mi amiga pone la otra cara del disco o se dirige a la cocina para buscar hielo —no vaya a ser que me piense un curioso— doy vuelta la postal y verifico el nombre del pintor. En efecto: Bacon.

Dos. Escucho la K 310 en versión de Gould y luego los Intermezzi de Brahms que grabó el mismo pianista. Como conozco bien poco de música (en cierto sentido, no estoy seguro de si aprecio la música), me abstengo de opinar lo que inmediatamente se me ocurre: Mozart a Gould no le gustaba, o no le gustaba del todo. Al poco tiempo, un amigo más informado confirma mis sospechas, e incluso aporta el testimonio de un reportaje que le hicieron a Gould, donde dice cosas del tipo: "Mozart se murió en el momento justo, porque estaba en franca decadencia".

¿Sobre qué base llega uno a conclusiones tales? El auge de los departamentos de Inglés y Literaturas Comparadas, en el mundo anglosajón, ha multiplicado —como Cristo los panes, pero en mayor cantidad— las *Introducciones a la Teoría Literaria*. Estos libros de autoayuda contienen todos los términos de moda esperables (*Writing*, *Gender*, etc.), y a veces también otros que constituyen en una grata sorpresa (*Intention*). Pero suele faltar uno cuya ausencia hubiera sido escandalosa cuarenta años atrás. *Style*, estilo. Lo que me permite reconocer a Bacon sin la "firma" de sus bombitas de luz, lo que me permite oír algo raro en la versión que hace Gould de Mozart.

Las razones sociológicas de la ausencia del término en los manuales (mediatamente,

las razones por las que se prefiere hablar de *écriture* en vez de reflexionar sobre las facultades críticas de Dickens) resultan fáciles de establecer. Décadas y más décadas de análisis estilísticos absurdos le dejaron a mucha gente un sabor amargo en la boca (personalmente, recuerdo con horror una página de Dámaso Alonso, creo que sobre Góngora, en que se le imitaba a chillar: "¡Oh! ¡El hipérbaton! ¡El hipérbaton, oh!").

El problema de dichos análisis, sin embargo, residía en partir de una concepción del estilo que era poco utilizable. Como no se puede abandonar un instrumento teórico intuitivamente interesante sólo porque algunas personas no supieron aprovecharlo, hagamos el inmodesto intento de pedir prestadas ideas ajenas para elaborar una concepción alternativa.

Todos los dolores y bondades del mundo —se sabe— provienen del diccionario. La Real Academia coincide con el *Oxford English Dictionary* en definir estilo de un modo que huele a rígida dicotomía forma-contenido. RAE, sexta acepción: "Manera de escribir o de hablar peculiar y privativa de un escritor u orador". OED, décimotercera acepción: "El modo de expresarse característico de un escritor particular (también de un orador), o de un grupo literario o período". Peculiar, privativo, característico, particular. Los diccionarios aciertan al definir estilo como aquello que hace posibles las atribuciones, pero yerran al considerar que se reduce a rasgos formales. El estilo de un artista son todos aquellos rasgos que responden a la pregunta: ¿Quién, dónde y cuándo? Dichos rasgos no pueden ser enumerados exhaustivamente, pues varían de artista en artista (lo que en uno es rasgo estilístico, en otro ocurre una sola vez). Y lo más importante: dichos rasgos pueden ser elementos que nadie hesitaría en llamar "de contenido". Un Hieronimus Bosch sin motivos religiosos es tan impensable como un poema de Laforgue sin tabaco, brumas, decepciones o spleen.

¿Un ejemplo concreto? La galería *Der Brücke* ha organizado una excelente muestra del pintor chileno Matta Echaurren (1912). Echaurren a menudo comparte con Ives Tanguy cierta disposición de los trazos que logra un efecto extraño: "parece" que el cuadro representa algo, pero no es así. Esos trazos no son, pues, absolutamente característicos de Echaurren. En cambio, lo es el uso de pictogramas precolombinos o la manera en que diluye el espesor de los óleos.

Volviendo entonces al comienzo. Si estilo son los rasgos que responden a la pregunta ¿quién, dónde y cuándo?, la supuesta huella del género sexual es un rasgo de estilo. Y Dickens puede haber adivinado el género de George Eliot no (o no sólo) por el modo en que las comas de ella "subvertían el lenguaje del patriarcado", sino por los temas elegidos o porque George Eliot imitaba a Jane Austen, modelo que un hombre del siglo diecinueve no se hubiera atrevido a tomar. Nada se sabe, pero algunas hipótesis son más sensatas que otras. El estilo es la mujer.

El lugar superior, sin el cual no puede ser regido el pueblo, aunque se administre con decencia, será apetecido indeciblemente (San Agustín).

cuando se canse de leer, entre a

EL ALEPH

y empiece de nuevo

SU LIBRO AL MEJOR PRECIO



DIOS Y EL ESTADO

M. BAKUNIN - ALTAMIRA - A 30 MIL

FORMAS Y TENDENCIAS DEL ANARQUISMO

R. FURTH - Ed. TUPAC - NORDAN - A 15 MIL

ANARQUISMO Y ANARQUIA

E. MALATESTA - Ed. TUPAC - NORDAN - A 10 MIL

IDEOLOGÍAS DEL MOVIMIENTO OBRERO Y

CONFLICTO SOCIAL

SOLOMONOFF - Ed. TUPAC - A 30 MIL

EL IMAGINARIO SOCIAL

E. COLOMBO - Ed. NORDAN - TUPAC - A 42 MIL

SALUD Y AUTOGESTION

L. WEINSTEIN - Ed. NORDAN - TUPAC - A 36 MIL

NECESIDAD DE LA UTOPIA

F. AINSA - Ed. NORDAN - TUPAC - A 36 MIL

UTOPIA Y PASION

R. FREIRE Y F. BRITO - Ed. NORDAN - TUPAC - A 30 MIL

SOCIOLOGIA DE LA DOMINACION

A. ERRANDONEA - Ed. NORDAN - TUPAC - A 36 MIL

PSICOANALIS (4 tomos)

SANDOR FERENCZI - A 90 MIL

OFERTAS A 25.000.-

UTOPIAS Y PENSAMIENTO UTOPICO

F. MANUEL - Ed. ESPASA CALPE

GRAMATICA GENERATIVA Y COMPETENCIA

LINGUISTICA

P. MATTHEWS - Ed. ESPASA CALPE

AMBIVALENCIA SOCIOLOGICA

R. MERTON - Ed. ESPASA CALPE

LA SOCIOLOGIA COMO FORMA DE ARTE

R. NISBET - Ed. ESPASA CALPE

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

M. ELIADE - Ed. ESPASA CALPE

ECOTOPIA

E. CALLENBACH - TRAZO Ed.

RECONSTRUCCIONES

O. LANDI - Ed. PUNTOSUR

LOS DIAS DE LA COMUNA

H. GONZALEZ - Ed. PUNTOSUR

EL NACIMIENTO DE LA PSICOLOGIA EN LA

ARGENTINA

H. VEZZETTI - Ed. PUNTOSUR

CALLAO 57
CAPITAL

RIVADAVIA 202
QUILMES

MITRE 813
AVELLANEDA

LAPRIDA 386
LOMAS DE ZAMORA

49nº 540
LA PLATA

OFERTAS DESDE 1.000 A



Jesús Díaz

La charla fue torrencial, casi cubana. Hacía calor ese domingo de La Habana, y Jesús Díaz enhebraba palabras y palabras como en un son con todo el ton. Jesús Díaz (1941) ha dirigido varios largometrajes y publicado De la patria y el exilio (testimonios, 1979), Canto de amor y de guerra (cuentos, 1978), Los años locos (cuentos, 1966, Premio Casa de las Américas). Su novela, largamente esperada, Las iniciales de la tierra (1987) fue saludada como la más importante de la narrativa cubana actual. Ha tenido varias ediciones en España y México, media docena de traducciones, y será publicada en Argentina próximamente.

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

— Un cuento que afortunadamente se perdió, en manos de un argentino llamado Sammy Helfman. Se lo entregué escrito a mano, para que me diera su opinión. Fue en el año '61 y él lo perdió. Durante años viví triste pensando que se había extraviado una joya de la literatura universal. Hoy creo que me hizo un favor: era un cuento sobre una puta vieja y buena, y esas cosas... Tiene que haber sido verdaderamente un bodrio.

2) ¿Recuerda cuáles fueron los motivos?

— Ganas de escribir. Es decir, yo supe que iba a ser escritor desde que tuve uso de razón. Quizás porque era lo único que me quedaba, digamos, relativamente aceptable en la escuela. No tuve vocaciones contradictorias; nada se metió en ese camino, desde siempre. Y un día dije bueno, hay que mojarse el culo.

3) ¿Quién fue su primer lector?

— Como te decía, estaba esa persona, a quien nunca más he vuelto a ver, de paso por La Habana. Había escrito teatro, ¿sabes? Y entonces me pareció que quizás alguien debía leer el cuento, y se lo entregué. Y el resultado fue el que te dije: ninguna opinión, cuento perdido. Quizás fue una opinión, ahora que lo pienso..., pobre Sammy, habrá dicho: "¿Y ahora qué le digo a éste?". Y bueno, que se perdió el cuento, es lo mejor que se puede decir.

4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre esos textos?

— Bueno, ya viste el comentario.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

— Por rechazo a la escuela. En realidad, tendría que decir "mis primeras escuchas". Y quizás la primera parte de la respuesta sea confusa. Yo tuve una buena escuela primaria: una escuela pequeña, privada, de un maestro que amaba la enseñanza, y que amaba la literatura y que amaba la lectura. Y entonces nos leía por ejemplo a Conan Doyle, leía muy bien, leía uno o dos capítulos cada tarde, con una gran habilidad; y nos dejaba a todos con la boca abierta, y uno quería seguir y él nos decía: "Mañana". Y así desde quinto grado, creo, quinto y sexto grado de la escuela primaria, yo escuchaba en la voz de aquel maestro Roberto Urquiza (por cierto, hay un barrio en Buenos Aires que se llama Villa Urquiza, ¿no es así?), yo escuché, digamos, una selección de lecturas que hoy recuerdo con mucho cariño y que probablemente jugaron un papel muy importante en mi vocación. Recuerdo a Amicis, por ejemplo, Corazón, que era entonces una lectura obligada, y recuerdo a Emilio Salgari, cosas clásicas, digamos, pero con tino, en verdad una selección bastante bien hecha. Y ahora recuerdo también una cosa bastante insólita, digamos, te agradezco el recuerdo: Cumbres borrascosas. Un libro absolutamente extraordinario, solamente igualado por la versión kitsch de Buñuel, que se llama Susana, carne y demonio. Verdaderamente de antología.

Bueno, cuando hablé del rechazo a la escuela en realidad me refería al secundario, que

a diferencia de la primaria me resultaba muy escolástico, muy dogmático, muy frío, muy distante. De modo tal que en cierto momento decidí dejar de asistir a clase y dedicarme a leer, que era lo que me gustaba. No entendía por qué tenía que aceptar cosas que no me gustaban y no hacer lo que me gustaba. Y después de un par de meses en la escuela, no fui más a clase; me presentaba a los exámenes aquí llamados finales y durante el curso iba a una biblioteca. No tenía orientación para la lectura, y mi familia no era una familia culta, no era una familia de lectores. Y me pregunté, recuerdo que llegué a la biblioteca del Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, "¿y qué leo?", me pregunté. Y me respondí que el Quijote, puesto que todo el mundo decía por todos lados que era lo que había que leer. Me puse tan fatal que me dieron una edición facsimilar. Yo tendría 12 años, no entendía absolutamente nada y me producía un complejo impresionante. Me decía: "Todo el mundo coincide en que ésta es la obra, y yo no entiendo nada". Luché contra ella creo que dos semanas, hasta que me di por vencido y dije: "Bueno, no, yo no la entiendo, otro la entenderá". Y se me replanteó la pregunta: "¿Y ahora?". Me fui al fichero, empecé a buscar al azar y encontré un título que me llamó la atención, por razones obvias: dado mi natural y dada mi edad, era una novela que se llamaba Las Impuras. Y dije: "Bueno, ésta es la mía". Eso es realmente lo importante: mis intenciones eran claramente excitadas frente al título. Abro la novela, de un tal Miguel de Carrión, cuyo nombre era la primera vez que leía, y en el primer párrafo sucedió algo que todavía hoy me conmueve, y es que una señora —muy bella, además— llamada Teresa Treviño, bajaba del tren número uno en la estación terminal de trenes de La Habana. Aquello fue un shock, fue una revelación, fue algo tremendo, porque para mí eso no era posible, fíjate. Las mujeres bajaban de los trenes en San Petersburgo, pero no en La Habana. Y yo releía aquel párrafo una y otra vez y efectivamente Teresa Treviño, aquella mujer, bajaba del tren número uno de la estación terminal de La Habana, que, dicho sea

entre paréntesis, quedaba bastante cerca del sitio donde yo estaba. De modo que cerré el libro, eché a correr y estuve una mañana entera mirando el lugar donde Teresa Treviño había bajado. Me dije: "¡Caramba!, si esto se puede hacer, si en este país las mujeres se pueden bajar del tren, pues yo tengo que escribir, yo tengo que escribir cosas que ocurren aquí; es posible, no hay una fatalidad que me condene a la nada". Luego seguí leyendo la novela, una novela que todavía hoy aprecio bastante, una novela cubana de los '20. Y es sin duda una de las lecturas que más me marcaron, básicamente —como diría Lezama hay una relación de imagen y posibilidad—, por las posibilidades que abrió en mi cabeza.

Bueno, después de ahí hubo una fiebre de lecturas. Hubo dos procesos paralelos: una fiebre de lecturas adolescentes, yo supongo que todo escritor..., quiero suponer que todo escritor tiene esos lujos, ese momento en que no has leído casi nada, y te puedes beber a Dostoievsky, fascinarte, enloquecerte, y luego en una época Sartre, y luego a Nietzsche, y luego a la ciudad. Para mí esa época coincide con el descubrimiento de La Habana como ciudad, porque yo nací en un barrio relativamente aislado del centro, un barrio de población relativa y predominantemente negra —un origen que agradezco mucho ahora—, donde los cultos religiosos eran el pan de cada día. Y cuando yo decidí leer, tenía que trasladarme al centro. Cuando cerraba el libro o los libros y salía del Instituto, me empezó a atraer la ciudad propiamente dicha, y empecé a descubrirla: La Habana, que era entonces una ciudad absolutamente fascinante. Empecé a descubrir los burdeles, tenía La Habana en esa época la zona más grande de burdeles que yo recuerdo. Y había una vida muy turbulenta allí, que me atrajo mucho: el billar, que era un lugar de encuentros, es una de las cosas que mejor he logrado hacer, jugar al billar. Y por aquella época se produjo también el descubrimiento del cine, en mi caso a través del erotismo. Había entonces un cine en la ciudad de La Habana, un cine que se llamaba Cine

Capri, era una época tan puritana, estaba el código Hayes pesando en los Estados Unidos, pensando de una manera descomunal. Y el cine europeo comenzaba a romper eso en la posguerra, con películas cuyos títulos son una declaración de principios: Con rabia en el cuerpo, Con fuego en la piel; y recuerdo una película cubana muy mala de la época, que se llamaba Con el deseo en los dedos. En este Cine Capri se ponían esas películas, pero ponían también, por ejemplo, todo el neorrealismo, ponían cine soviético de los '20; yo no iba a ver eso, yo iba a ver tetas, yo iba a ver a Brigitte Bardot, cosas así, pero lo otro estaba allí, y yo había pagado por ello, y bueno, en la época era criminal pagar un boleto y salir del cine antes de que terminara la función. Y cuando vine a ver me fui habituando, sin dejar de lado el costado sicalítico del problema, a este cine. Y me fui enamorando de la noche habanera, y entró con una fuerza extraordinaria en mi vida la música popular, y el baile, que se convirtió en una forma de respirar.

8) ¿En qué idiomas lee?

— Leo inglés de una manera perfecta, pues lo estudié en la infancia, era una manera de subsistir, había que tener armas para subsistir, y un arma era el inglés, la mecanografía, que son de oficio. Son cosas que agradezco, porque yo escribo a máquina como un profesional, y leo inglés de corrido. Leo francés, no tan bien; es decir, hay textos que se me resisten. Y bueno, el italiano, portugués... Hasta ahí. Borges se quejaba de que el español era demasiado prolífico en vocales; yo no leo idiomas en donde las consonantes predominan, cosa que lamento.

9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?

— Es difícil responder de una manera unívoca. Hay varias etapas. En mi adolescencia, los rusos: Gogol, Dostoievski, Chejov, Tolstoi. Profesionalmente, hablando como escritor ya, en una etapa posterior de mi vida, yo diría que los grandes escritores contemporáneos de lengua española... me molesta decir "latinoamericanos"; es decir, me parece que puede haber una gran incompreensión. Estoy pensando básicamente en Carpentier, Borges, Lezama, Rulfo, Onetti y puedo agregar otros, pero creo haber dicho los cinco que me tocaron. Yo pienso que fue un lujo haber nacido en una época donde la lengua que me tocó respirar había alcanzado sus niveles de excelencia y universalidad. Es decir, habían desbrozado el camino y ya se escribía en español, que había sido —como sabes— una lengua muerta, con una literatura medieval descomunal, con un siglo de oro fantástico. Haber nacido en el momento en que el español se había reconstituido como una lengua literaria de primer nivel, y haber tenido como lectura de cabecera a esa gente, quienes además estaban conviviendo en tu propio medio, en tu propio mundo. Fue una lección de español.

10) ¿Cuál sería su narrador favorito?

— Vuelvo a lo mismo: es decir, hay narradores favoritos a lo largo de épocas. Uno va pasando

de uno a otro, no se sabe bien cómo, luego se retoma a algunos anteriores: he tenido períodos donde un autor como Víctor Sklovsky se ha convertido, por ejemplo, en una obsesión. Un libro como *Zoológico*, *Cartas no de amor*, se ha convertido durante períodos largos en un libro de cabecera. Por ese equilibrio que logra: es un poemario, es un libro de ensayo, es una novela, es un libro de crítica literaria, de crítica de costumbres, y a su vez es un libro tan fino. Hay un capítulo de *Las Iniciales de la tierra*, que es un homenaje a Víctor Sklovsky, lo revelo ahora, porque siempre tuve la ilusión de que algún crítico lo descubriera antes, pero ya ha pasado tanto tiempo que definitivamente lo digo y al diablo, ¿no? Es el capítulo diecinueve, que está constituido por una reelaboración de unas cartas que son, justamente, *Cartas no de amor*, es decir, la clave es la misma. Sklovsky deja a una mujer en Moscú, cuando está en Berlín exiliado, a quien le pide que le deje escribirle, y ella responde que sí, que le otorga ese derecho con una condición: que no le escriba de amor. Y él hace este libro, que es un libro de cartas de amor, desde luego, sin que el tema se mencione. Y yo tomo el procedimiento para este capítulo, donde mi personaje está en la zafra como machetero, cortando caña, y ha dejado a su mujer en La Habana, y se repite el esquema. Claro, las cartas son distintas. Pero, bueno, te decía, en una época fue Sklovsky, y eso ha ido variando. Sin embargo, si me viera obligado a precisar más, te diría que durante un largo tiempo los autores que más me golpeaban en la cabeza eran: Lino Novás Calvo, un autor absoluta, injusta y monstruosamente olvidado de la literatura de nuestra lengua; Juan Rulfo y Julio Cortázar, por la misma razón en el caso de los tres. Yo creo que, hasta ellos, el español fue probablemente el idioma donde la distancia entre la lengua hablada —o las lenguas habladas, si nos remitimos a los diferentes lunfardos— y la lengua escrita llegó a ser mayor, llegó a ser una distancia casi como la del latín en la época de la descomposición de las lenguas. Y eso, como escritor, o como aspirante a escritor, en aquella época, me creaba tensiones muy fuertes: casi siempre leía libros que no tenían nada que ver con la lengua que yo estaba escuchando. Y a mi juicio Lino, Julio y Juan resuelven, en tres de los grandes "lunfardos" de nuestra lengua, el problema del acercamiento de la lengua hablada/escrita. Y lo resuelven sin recurrir al procedimiento naturalista de quebrar la palabra y empezar a escribir en una especie de lengua distinta, ya totalmente distinta incluso a nivel gráfico, que si habría la posibilidad de que el español estallara en veinte idiomas, como le ocurrió al latín en la época de la descomposición. Estos tres autores de que hablo logran el milagro del acercamiento de las lenguas sobre la base de un camino en la respiración, de una quiebra de la sintaxis y un uso muy sabio, muy medido, de los lenguajes populares.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

— En mi casa, con amigos que vienen..., quiero decir que no hago una "vida de escritor"; no la hago.

12) ¿Tiene amigos escritores?

— Tengo un gran amigo editor y crítico: Ambrosio Fomet, un gran amigo, con quien converso de literatura mínimo dos veces al mes, y es una persona que tiene el placer de conversar de literatura, sobre literatura, y para mí eso es una fiebre: yo podría estar horas hablando de ese tema. Pero, paradójicamente, es difícil, es difícil encontrar interlocutores que tengan esa pasión, más allá del chisme o la anécdota, de hablar de libros, de desnudarlos..., y con Ambrosio mantenemos eso ya durante años, se ha convertido en una necesidad de respirar. Luego es un lector de una agudeza que francamente me aterra un poco, y por tanto es el primer lector de mis textos.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

— Enemigos... supongo que los resultantes de la envidia, pero la envidia es una condición de la vida y no debe preocuparnos tanto. Últimamente Guillermo Cabrera Infante se ha dedicado a hacer declaraciones en mi contra, pero eso

me produce más bien un poco de tristeza que otra cosa. Más tristeza que deseo de responderle, entre otras cosas porque es una persona que yo respeto mucho como autor, y también en la misma operación a que había hecho referencia con Cortázar, Rulfo y Lino. Es decir, la capacidad de Guillermo para pegar, para unir, para reducir la diferencia entre los lenguajes mediante una operación creadora, en el caso del lenguaje popular habanero de los '50, que es verdaderamente extraordinario.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

— Pertenecí. En el año '67 fundamos una revista literaria, que yo dirigí durante un par de años, que aún se publica con el mismo nombre pero que ya no tiene nada que ver con nosotros desde hace mucho, que se llamó *El caimán barbudo*. Y esto dio lugar a algo así como un grupo informal donde entraba gente y salía. Y hubo, sin embargo, gente con cierta permanencia, entre los cuales debería mencionar, en primerísimo lugar, a un poeta ya muerto a los 40 años, desgraciadamente, Luis Rogelio Noguera, que para nosotros se llamaba Huichi el Rojo, y que era una personalidad excepcional en muchos sentidos y con quien también hablaba yo mucho de literatura, muchísimo, y cuya muerte me dejó un vacío del cual ha resultado una novela. Huichi, otro poeta llamado Guillermo Rodríguez Rivera, Roque Dalton, formaban parte de este grupo también. Nos divertimos muchísimo, realmente, en esa época, mientras hacíamos "*El caimán*". Después, cuando expulsaron a todos, quizás para divertimos, entonces seguimos divirtiéndonos más todavía. Matamos al 80% de la intelectualidad con epítetos y hacíamos fiestas que año en casa de Roque, que después, como tú sabes, murió en la guerrilla salvadoreña. Huichi murió de cáncer, y yo he intentado de alguna manera salvar esa memoria en mi nueva novela, todavía inédita, que se llama *Las palabras perdidas*.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

— Probablemente Raskólnikov. Por la desesperación... o quizás por mi propia adolescencia, es una lectura que no puedo quitar de encima, y que no quiero, además, no solamente no puedo, sino que no quiero y vuelvo a ella cada cierto tiempo, cada dos años. Y ahora que mi hijo ya tiene 19 años y lee mucho, disfruto dándole y viendo cómo un adolescente puede esclarecerse, y puede enloquecerse... Ya uno es un lector demasiado hipócrita.

16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?

— Sofía, el personaje de El siglo de las luces, la hermana de Esteban. Una mujer que tiene esa relación tan dramática y con tal capacidad de autoafirmación frente a Victor Hugues; y también, desde luego, es la belleza. Esa obra para mí es una de las grandes novelas de la lengua de todos los tiempos.

17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?

— Para mí, cito la siguiente: "Aunque uno esté en minoría, incluso en minoría de uno solo, si uno sabe que tiene la razón, uno no está loco". Orwell.

18) ¿Cuáles son los rasgos definitivos de su estilo?

— Quién sabe, quién sabe... Yo hablaría de mi ideal, más que de otra cosa. Se trataría de producir la impresión de que se escribe como un guante, con una flexibilidad total, como un cómodo par de zapatos que te sirve para andar y en el que no te detienes *per se*. No sé en qué medida lo he logrado.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

— Ahora, *Las palabras perdidas*, quizás porque no se ha publicado y entonces tengo la coartada, y nadie me puede decir: "¿Pero cómo se atreve este tipo?". Siempre como lector he preferido la poesía, la gran poesía, y nunca me atreví a escribirla. Yo siempre he tenido una oscura, una secreta ambición de totalidad literaria... Y aquí lo he intentado, en este libro, que es una novela cuyo protagonista es un escritor, que incluye como parte de su desarrollo cinco poemas, otros tantos cuentos, dos largos ensayos, y la crítica de todo este trabajo. Y, a su vez, de alguna manera, los procesos de elabora-

ción de este trabajo: he intentado no entregar nada que se parezca a una antología o a un cajón de sastre. Supongo que una cierta necesidad en la existencia de esos textos; una necesidad poética, ambigua, muy mediata. Supongo también que los personajes se caracterizan no sólo por lo que hacen o dicen o piensan, sino también por lo que escriben. Si la novela funciona, de alguna manera allí estará presente, concretado en 450 páginas, mi ideal literario.

20) ¿Qué efectos le producen las críticas sobre su obra?

— Es raro encontrar una buena crítica, y cuando yo digo "una buena crítica" quiero decir una crítica que te diga algo; pero sucede, a veces sucede. Yo parto de la base de que cuando una obra está terminada y publicada, ya no te pertenece, y tu opinión sobre ella ya no tiene más valor que la de los otros. Descubrir, entonces, más allá del hedonismo, más allá del placer que te pueda causar que alguien te diga: "Hombre, ¡qué bien!", eso más bien a uno lo embaraza mucho y no puede hacer más que sonreír un poco y decir: "Caramba, bueno...". Descubrir que alguien ha descubierto en tu texto cosas que tú no viste, para bien o para mal, es realmente algo conmovedor, no suele ocurrir con frecuencia, pero cuando ocurre...

21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molestó?

— Yo he cambiado mucho, últimamente. Pero las opiniones que más me molestaban son las múltiples opiniones de los burócratas. Digo "que más me molestaban" porque durante un tiempo intenté disculparlos; ya no. Ahora empiezo a molestarme mucho las opiniones de algunos amigos que me recomiendan tener en cuenta la opinión de los burócratas. Y para esto habría que entender muy bien el clima interno de Cuba, que dicen que mi desprecio, que mi desinterés por considerar siquiera estas cosas, es un rasgo de suficiencia que debería reconsiderar. Me molestan porque provienen de algunos amigos y también porque he perdido algunos amigos en este terreno, porque no estoy dispuesto a dialogar con la burocracia en ningún sentido, para nada. Es decir, simplemente esa lucha que duró años, en los que he escuchado las cosas más diversas, como conarrevolucionario... y donde yo consideraba que era mi deber convencerlos de lo contrario. Y donde hice cosas como vivir durante dos años de corte cañas, entre otras cosas para demostrar que yo era capaz de vencer el trabajo físico y, a mi escala, vivir como la época demandaba. Hoy no lo repetiría. Hoy creo que es una gran trampa, que yo nací para escribir, sea eso bueno, malo, regular, no lo sé, tampoco me lo pregunto.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

— Silencio, y algo de comer.

23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo hasta llegar al texto definitivo?

— Soy muy lento escribiendo. Me cuesta mucho trabajo, sufro mucho, y voy revisando de manera casi permanente, obsesiva, lo que escribo. Por momentos recuerdo la anécdota de un buen cuentista cubano, Gómez Cardozo, al que una vez le pregunté: "Maestro, ¿usted por qué no escribe nunca novelas?". Me dijo: "No puedo, Jesús, porque yo siempre, cada mañana, tengo que empezar lo que escribo desde el principio. Claro, con un cuento, escribo tres cuartillas, vuelvo al principio y al final en un día lo termino, pero una novela, 500 páginas, es imposible". A mí me pasa un poco lo que a él aunque, claro, las termino, pero con mucha labor. Entonces hay un proceso de reescritura permanente, de terminación y guardarla en el recuerdo, así, en el congelador, durante unos meses, y vuelta, hasta que algún amigo generoso me la quita de las manos, y me dice: "Basta, ya basta". Martí decía que "los libros se abandonan".

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

— Estoy escribiendo un relato o una novela corta, o una *nouvelle*, o lo que Borges llamaba un "*long short story*" o algo así. Pero en realidad estoy trabajando subterráneamente en otra novela larga, que es lo que ya me ha empezado a quitar el sueño, que se llamará *La piel y la máscara*, y tiene como asunto el tema de la di-

visión de la familia, de la población, del país, de la nación cubana. Cuba tiene diez millones de habitantes, y un millón de exiliados en Miami, que quiere decir mucho, quiere decir el 10% de la población, y eso ha tenido las consecuencias que cualquiera puede imaginar. Yo he esperado durante estos años la novela del exilio, y no se ha producido. Para mí es un misterio que en 30 años, con una cifra tan grande de gente, no se haya producido para nada, fuera de textos de cuarta clase que no vale la pena citar.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

— Pedro Páramo.

26) ¿En qué país querría vivir?

— En el lugar imposible, en la "Tierra de Nunca Jamás". Hay un poeta cubano del siglo XIX, sobre el que alguna vez escribiré una novela, que se llama Juan Clemente Zenea. Zenea vivió en el exilio, en una etapa difícil, de una de las guerras de Cuba contra España del siglo XIX, que se llamó "la guerra de los 10 años". Desde la perspectiva de un cubano en los Estados Unidos parecía que la guerra estaba perdida, que había un derramamiento de sangre innecesario. Zenea vino a Cuba en tanto insurrecto, con una misión oscura. Sus detractores dicen que vino a convencer a las fuerzas insurrectas de que depusieran las armas; el hecho es que vino con un salvoconducto español. Y estuvo en el campamento insurrecto, donde existía, por otra parte, una orden de que todo aquel que se presentara con anónimos pacificadores sería pasado por las armas. Se entrevistó con el presidente de la república en armas, Carlos Manuel Céspedes, y no sólo no fue fusilado sino que se le otorgó un salvoconducto, se le dio obviamente una misión a cumplir en el exterior, y el presidente le entregó incluso a su esposa para que la condujera fuera de Cuba. En el momento de salir fue capturado por los españoles; estuvo muchos meses preso y finalmente fue fusilado. Y luego ha sido acusado de traidor por ambos bandos. Como comprenderás, es un destino que puede apasionar a cualquiera, porque además nadie sabrá nunca exactamente qué pasó allí. Y Zenea tiene un verso que dice: "Aquella edad con que soñé no asoma/ con mi país de remisión no acierto".

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

— Hay una respuesta cobarde a esta pregunta. Porque ha habido momentos en los cuales las opciones han estado más claras, y por lo tanto debe haber sido más cómodo vivir ahí. Y es cobarde por comodidad. Porque te ponen en el siglo XIX cubano, independencia y guerra contra España, y ahí hay dos bandos, está clarísimo. La época en que vivimos, para las personas que aún nos seguimos considerando "de izquierda", si es que esto significa algo, es particularmente incómoda. Pero yo llevo unos cuantos años, no muchos, dos o tres, intentando definirme con relación a esta incomodidad. Y... yo creo que en ésta, en ésta. El otro día leía en Babel la respuesta de Goytiso de que la patria es la lengua; yo, aceptando esto, me remitiría al diálogo que tuvimos tú y yo el otro día, a propósito del lugar imposible, que es el de bregar con esta incomodidad.

28) ¿Si le aseguraran impunidad, a quién mataría?

— A Stalin... por suerte ya está muerto, y no he sido yo, pero borgeamente lo mataría.

29) ¿A quién resucitaría?

— A Trotsky, para complicar un poco la historia de la posguerra. En todo caso, no hubiera sido la bufonada sangrienta que fue. Y que ahora por suerte está terminando, dejándonos a nosotros en la búsqueda de este incómodo lugar imposible de que hablábamos...

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

— Los fracasos de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: el sinsentido. Ahí hay tanto valor acumulado, como en las grandes batallas del pueblo, y el sentido de ese batallar también se revela en esa crónica admirable, que justamente está diciendo: "Y bueno, yo hice todo lo que pude, hice tanto o más que otros, y sin embargo no conseguí nada, señor, entiéndalo, y póngame en el panteón".

31) ¿Cuál es la reforma que más admira?

— La reforma... En todo caso, sé cuál es la que

menos admiro, que es, justamente, la Contrarforma. Todo el proceso de la eclosión de la dogmatización en Occidente y muy especialmente en España.

32) ¿Cuál es su personaje favorito de la historia cubana?

— Bueno, sería un lugar común decir que Martí, claro, pero, sin embargo, lo es. En una oportunidad yo me pregunté por qué no he escrito nada sobre Martí. Recordé entonces un poema de Guillén que dice: "Martí/ debe ser tan difícil/ soportar cada día/ tanta falsa palabra/ tanta literatura/ en verdad/ sólo usted y la luna". Sin embargo, yo alguna vez escribiré un ensayito que se llamará "El punto ciego", y que va a versar sobre las páginas perdidas de su diario de campaña. Martí tuvo la oportunidad de pasar balance a la historia americana del siglo XIX y entendió en profundidad, a mi juicio, el fenómeno del caudillismo. Aunque no por ello aceptó ni remotamente la tesis de Sarmiento de la oposición entre civilización y barbarie.

Hay un momento en la historia de Martí que a mí me parece muy excepcional, en 1984. Gómez y Maceo elaboraron un plan para desatar una nueva guerra, en este caso hubiera sido una segunda guerra de independencia contra España. Y Martí, que todavía no era la figura que fue después, se negó a participar. Una negación verdaderamente sorprendente, teniendo en cuenta que el sentido de la vida de Martí era justamente ése, y que el plan estaba elaborado nada más y nada menos que por Gómez y Maceo. Y Martí explica esta negativa en una carta a Gómez que se resume en esta frase: "No se funda una República, general, como se manda un caballo". Luego hay una fuerte discusión entre Martí y Maceo, a principios de la guerra del '95, donde el tema es justamente éste: cómo se va a organizar la república que saldrá de la guerra. Desgraciadamente, esas páginas del diario de Martí desaparecieron, y a mi juicio es el punto ciego de esta historia, porque ahí el tema del caudillismo, el tema de la democracia en América, fueron, justamente, los puntos claves del debate. Y a mi juicio, ésa es una escala de pensamiento martiniano que está por delante del problema. Quiero decir, que creo que hay palabras que tiene que decir, para el futuro.

33) ¿Tiene o ha tenido alguna militancia política? ¿Cuál?

— Sí, he sido miembro del Partido Comunista Cubano; en términos más amplios, si quieres, he asumido esta revolución desde incluso antes del '59, cuando era casi todavía un niño, como una pasión central, decisiva. Es la aventura de Las Iniciales de la tierra, aun cuando no es propiamente una novela autobiográfica, sino más bien una novela paraautobiográfica. Si bien el personaje soy yo, yo toqué todo ese mundo, esos mundos que están allí, te puede dar una idea de la intensidad con la que yo he vivido ese proceso. Y, por tanto, esa militancia.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

— Es una palabra que desprecio.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

— ¿De la pintura me estás hablando? Las Meninas, esa inclusión del autor, ese estar mirándose a ti, eso de que tú seas el cuadro, esa bidimensionalidad, o tridimensionalidad, es algo que nunca, es un misterio que nunca he terminado de comprender y que nunca terminaré, por suerte.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

— La tierra mojada.

37) ¿Practicó deportes alguna vez?

— Béisbol y baloncesto. El béisbol era una pasión. De alguna manera, había que jugarlo; pero yo lo hacía con placer. Durante años fue una pasión verdadera.

38) ¿Cuál es su comida favorita?

— Los mariscos, a los que desgraciadamente veo poco porque son de exportación.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

— La buena cerveza, la buena cerveza helada. También supongo que por un problema de clima. Es que aquí ahora no hay cerveza; antes sí, el ron era una bebida absolutamente secundaria. Es decir, la bebida nacional era la cerveza. Y la cerveza cubana era muy buena, porque estaba hecha por técnicos alemanes, con tecnología alemana y con materia prima alemana. Y

dado el nivel enorme de transpiración que se produce en este país durante casi todo el año, beber cerveza era una forma de reconstituirse. Ahora se toma ron, que en este clima es verdaderamente delirante, ¿no?, con el calor que produce...

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

— El cigarrillo, el café, tomo mucho café, tomo todo el café posible cuando estoy trabajando. Durante un tiempo el baile, y durante un tiempo también las mujeres... Pero la literatura, el ejercicio más o menos sistemático de la literatura me ha ido convirtiendo en una persona cada vez más monástica; es decir, en cierto momento hay que escribir todos los días, y, bueno, hay que escribir todos los días.

41) ¿Cuál es su nombre favorito?

— Supongo que los nombres de mis hijos, en la medida en que soy responsable de ellos, de haberseles puesto: Pablo y Claudio.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

— En épocas del brezhnevismo, el judío Iván Levi es citado a las oficinas del Comité Central y le preguntan: "¿Cuál es su opinión sobre el último conflicto árabe-israelí?" "La misma", dice Iván Levi, "que expresé Pravda en su editorial del 6 de marzo próximo pasado". "Pero ¿cómo?", le preguntan, "¿no tiene Ud. opinión personal?". "Tengo", dice Levi, "pero estoy en contra".

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

— La física.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

— Hubo un momento en que, gracias a un profesor, logré ser bueno en matemáticas, y logré interesarme, pero fue fugaz y se debió a aquel maestro. Fuera de eso, me interesan las llamadas ciencias sociales.

45) ¿Cuál es su música favorita?

— Es difícil; yo más bien respondería que la música popular cubana de este siglo. No digo un nombre, porque si dijera el son quedan fuera el mambo, el danzón, el chacha cha. La salsa es un nombre bastardo, de una operación comercial que después ha resultado, y más o menos cubre un sector de cosas. Pero yo pienso que el fenómeno más rico, más complejo, más diverso y más poderoso de la cultura cubana es la música popular.

46) ¿Qué siente al cantar el Himno Nacional?

— Me recuerda las cosas de mi niñez, la banderita subiendo... y una cierta candidez. La ilusión de que el Himno Nacional no se aplaude es como una especie de tabú, no se puede aplaudir. Recuerdo que yo estaba en la escuela primaria, en una cosa que se llamaba acto cívico, y había ido mi madre. Yo era muy pequeño, y tenía terror de que mi madre, delante de toda la escuela, se pudiera a aplaudir. Yo no sabía si ella sabía que no había que hacerlo, y estaba aterrorizado.

47) ¿Cómo definiría "la cubanidad"?

— Me río porque hubo un presidente de la República, seguramente un canalla, pero una canalla inteligente, en todo caso, y cínico, que decía: "La cubanidad es amor"... Sensualidad, baile, broma, una cierta dimensión de superficialidad, también. Erotismo. Contrabando. Y sobre todo música.

48) ¿Convive con animales?

— Bueno, hay una perrita ahí, pero nunca tuve animales; salvo un caballo que nunca tuve —esto parece un título de Carver—. Mi abuelo tenía un caballo y supuestamente me lo regaló, pero yo nunca viví en la finca de mi abuelo, y por lo tanto, desde La Habana, siempre tuve un caballo poético. Era mi amigo: yo tenía un caballo. Bueno, ése fue el animal con el que más conviví.

49) ¿En qué ocupa sus ocios?

— Leer, ¿es ocio o no? Bueno, leer, no ver televisión. Y, sobre todo, ya hablando del ocio en un sentido más preciso, ir al mar. Habría que añadir que me resulta más fácil, vivo a tres cuadras. Y también definiría la cubanidad así, como la imagen del mar. Durante años estuve asaltado por la idea de que el mundo, tal como lo explicaban en las clases de geografía, no existía. Es decir, de que aquí, vayas a donde vayas, vas a terminar en el mar. Hay una psicología

del tema, expresada de un modo absolutamente insuperable en uno de los textos que más me gustan, y que podría poner en todo caso al lado de Pedro Páramo, que es El Gatopardo.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su vida amorosa?

— Mucho. Mucho, en la medida en que uno termina —o empieza, quizás— con una deformación profesional muy grande, y hay cualquier cantidad de cosas que son vistas a través de la literatura. Y también porque supongo que debe ser muy pesado estar casado con un escritor; yo nunca he estado casado con un escritor. Hay que soportar la tensión de la escritura de una novela a lo largo de tres o cuatro años. El hecho de que uno llega a convivir más con sus personajes de ficción que con las personas...

51) ¿Qué películas vio varias veces?

— Casi todo Buñuel, casi todo Bergman. Especialmente la etapa metafísica de Bergman. Una pasión que conservo, francamente, a pesar de que según parece no está de moda ahora.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

— Los que me pueden conseguir los amigos. Es decir, directamente en Cuba no hay prensa; es tan mala que resulta prescindible. Y en el aspecto cultural es directamente inexistente: dos o tres noticias. No hay un artículo de opinión, nunca, no hay una valoración, nunca. Y entonces me dedico a un deporte muy raro, que es leer el *New York Times Review of Books* de hace meses, *Le Monde Diplomatique* de hace un año. Tiene cierta gracia...

53) ¿De qué vive?

— Soy en este momento asesor del ICAIC, de la Industria Cinematográfica. Esto significa que leo proyectos cinematográficos, guiones y emito lo que burocráticamente se llama "un dictamen". Tiene la gran ventaja, este dictamen, de que no obliga a nadie a nada. Más bien, más modestamente, es una opinión. Cuando los directores o guionistas la reciben, pueden hacer dos cosas: olvidarla, cosa que agradezco muchísimo porque no me da más trabajo o suponer que hay algo interesante ahí, y entonces iniciar un proceso de difusión del proyecto con mi opinión, cosa que también alguna vez sucede. Y por esto me pagan un salario modesto pero suficiente para mi frugalidad, y me da bastante tiempo para escribir. De vez en cuando escribo algún guión cinematográfico, menos de los que me reclaman porque no quiero robarle demasiado tiempo a la escritura. Pero es un buen descanso, si uno escribe, digamos, uno cada dos años o algo así. Me gusta, me divierte y me da algo de plata también.

54) ¿Qué relación tiene con el dinero?

— ¿Con el dinero? Muy conflictiva, enfermiza, desastrosa. De hospital. Porque nos criamos en la era del Che, donde de alguna manera el dinero era el mal. Hubo períodos, yo te diría entre los años '67 y '70, '71, en los cuales hubo una política nacional de intentar abolir el dinero. Esto se llevó a la práctica, de modo tal que el dinero era despreciable, luchábamos por altos ideales. Y eso me marcó de una manera tan profunda, que todavía hoy no sé usarlo. Me produce una profunda vergüenza hablar de dinero. Y lo gasto con una celeridad tal que eso me genera problemas muy graves con mi mujer y mis hijos. Parece que fuera algo compulsivo, salir de él.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

— Eyacular. Polvo, palo, decimos nosotros. De esos que se producen alguna vez, nadie sabe cómo ni por qué, pero se producen. Y cuando ese momento es gigantesco, es la felicidad, el absoluto, el dios. Un dios físico, intensamente físico, que bloquea toda metafísica y bloquea toda reflexión, bloquea toda distancia, bloquea toda inteligencia.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

— El día en que finalmente *Las Iniciales de la tierra* se publicó, que lo tuve esperando doce años. Y el tenerlo impreso me produjo una impresión que todavía hoy no se ha borrado y que espero no se borre nunca.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

— La ignorancia, las cosas que debiera saber y no sé.

58) ¿A qué le teme más?

— A no encontrar el lugar imposible, a que me alineen, y a no saber ubicarme claramente con relación a los demás.

60) ¿A quién desprecia?

— A esa mezcla de arrogante, provinciano y profundamente ignorante que detenta el poder y los privilegios del poder, y está seguro de tener a Dios en la mano.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

— El miedo. No el miedo físico, no el valor militar: el miedo civil. La falta de valor civil. Es casi una consecuencia del oportunismo la falta de coraje civil, la falta de valor para sostener un criterio, y para aguantar las consecuencias de lo que implique.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

— Escribir mal, probablemente.

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

— Como rasgo positivo, yo diría la tenacidad, y como rasgo negativo diría la tendencia a la pérdida de control.

64) ¿Cuántas horas duerme?

— Ocho, pero en dos jornadas. La siesta es fundamental.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

— Bueno, hay un lugar común: haciendo el amor. En este momento de plenitud al que hice referencia con anterioridad. Los americanos llaman al orgasmo, a veces, *little death*. Y bueno, si se transforma de *little death* en *big death*, o simplemente en *death*, sin transición. Sería glorioso... Ahí sí las trompetas del juicio final sonarían como el mejor Pérez Prado.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

— Creo en dioses, no en Dios. Creo, de una manera cultural, aunque yo no sé muy bien qué coño quiere decir eso, pero, bueno... En los dioses de la religión yoruba, que son los dioses de mi infancia: Xangó, Miregua, Yemayá, Obatalá... Creo en la poesía descomunal que encierra este universo. Y me parece que el gran reto de los escritores de esta parte del mundo está en elaborar ese universo a escala de gran literatura, sin explicaciones didácticas. Ese es uno de los temas que transito en *Las palabras perdidas*. También lo transito en *Las iniciales de la tierra*, pero ahí la mirada del niño es la mirada del blanco, es la mirada del extranjero: se produce un ritual que lo fascina, pero que él nunca va a llegar a entender. En *Las palabras perdidas* no, hay un personaje que participa de esto, que lo ve desde adentro, que lo conoce, que cree. Y de hecho las fórmulas retóricas sobre las que está escrita la novela son una forma retórica de la magia religiosa yoruba. Se supone que hay personas que son caballos; un caballo es aquella persona capaz de recibir un muerto. Se dice "caballo" porque se supone que el muerto "lo monta". Cuando se produce este hecho en el cual el muerto monta el caballo, el caballo pierde su personalidad y recupera la personalidad del muerto, habla con su voz, y se dirige a los vivos. Es un hecho que yo he visto bastante, sobre todo en la infancia, y es absolutamente sobrecogedor, porque además surge como parte de una ceremonia ritual que se expresa en la danza. Yo he visto eso, yo creo en eso. En *Las palabras perdidas*, los personajes que han muerto —Roque, el Rojo, Alejo, Lezama...— montan al narrador de la novela, que habla por las voces de esos personajes, o con las voces de ellos.

67) ¿Cuál es su divisa?

— "La noche me enamora más que el día, pero mi corazón nunca se sacia". Es de Violeta Parra, aunque yo mismo, a pesar de que es mi divisa, tengo la duda de que sea del folklore venezolano. Yo la he oído cantada por venezolanos, no estoy seguro de si Violeta la retoma de ellos o si es original de ella.

68) ¿Qué habría querido ser?

— Músico. Cantante de una orquesta popular de segunda. No de primera para que el tema del éxito y las grabaciones no me hicieran la vida un yogur. Pero un cantante aceptable y una orquesta aceptable cuya memoria estuviera hecha inevitablemente de bailes y de bares, de fiestas, de pueblos distintos y de mujeres distintas.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

— Supongo que para acompañar, en el mejor de los casos. Sí, supongo que para eso.

LAS REDES DE LA LETRA

por Guillermo Koop y Juan B. Ritvo

Como "revista de libros" Babel pasa revista a los libros, "revista literatura". Este "revistar" instala en el lector esa disposición con la que se suele ingresar a la escena de una librería a "echar una ojeada". Se trata de espiar libros. En Babel se espía también leyendo lecturas críticas y críticas de lecturas.

Se trata al fin del enlazamiento de la lectura y la escritura. Quienes escriben Babel dicen haber leído.

Noé Jitrik escribe: "El hecho de que en las primeras instancias del aprendizaje leer y escribir sean dos designaciones para un mismo acto, al parecer dos prácticas entrelazadas de manera inextricable —pues ya el trazado de los primeros signos con sentido (escritura) implica que se los comprenda (lectura)— no es garantía de que no se vaya produciendo en cada sujeto una ulterior y fatal separación entre los dos términos..." (los subrayados nos pertenecen).

Junto a la anterior, otra perspectiva, la de la marca del nombre en la emergencia de un sujeto. Hay un registro de inscripción y un plazo para anotar el nombre. Hay nombres que no pueden inscribirse, otros deben inscribirse de acuerdo con cierta fonética, etc. El nombre arrastra luego a su portador como marca de su procedencia, se presta al equívoco de diferentes lecturas, será sustituido por un apodo... Los seudónimos abren también en la literatura una instancia referida a los nombres. De este modo también la lectura y la escritura están presentes en un sujeto desde su emergencia.

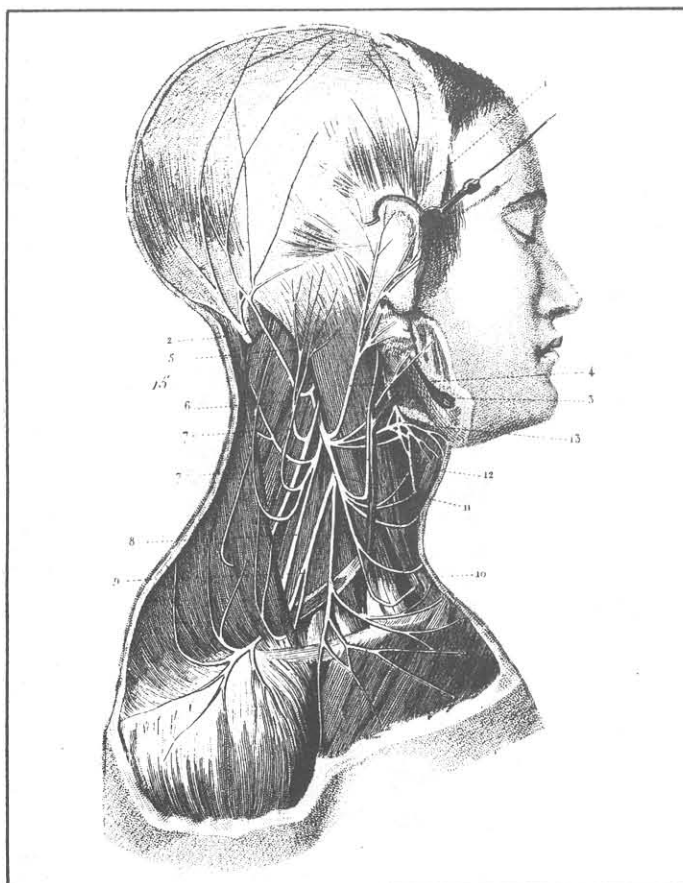
Leer y escribir se muestran como operaciones solidarias, no complementarias, mutuamente retroactivas.

En un trabajo de interesantes consecuencias para lo que aquí nos importa puntualizar, Margit Frenk anota que en la antigüedad clásica y en la Edad Media la lectura era un espectáculo, puesto que era en voz alta. Los oyentes eran también espectadores del acontecimiento de la lectura. En este marco quien escribía lo hacía teniendo presente también que su escritura sería escuchada. Al mismo tiempo abundaban los "relatores" de novelas que sin "leerlas" en un libro las contaban de memoria. Lefan de memoria, lefan en su memoria. El texto también era así variable, se modificaba en las repeticiones. En algún momento esta lectura enmudece y "leer es ahora oír con los ojos: se oye pero ya no se oye".

Entre tantos textos que aluden a esta cuestión o la tratan directamente encontramos a Pierre Menard en la empresa que se propone con su Quijote. Con Menard, Borges recorta la diferencia en la repetición incesante de una lectura y escritura que se hace intento casi patético de identidad literal.

El cautivante trabajo de F. A. Yates, El arte de la memoria, comenta el proyecto de G. Bruno, entre otros, de construcción de un "teatro de la memoria" para poder leer allí las diversas ramas del saber humano.

En fin, desde otra perspectiva Jacques Lacan transmite con un apólogo la marca diferencial que para el ser humano constituyen la lectura y la escritura. Dice así: "Estoy en el mar, capitán de un pequeño navío. Veo cosas que se agitan en la noche de un modo que me hace pensar que puede tratarse de un signo. ¿Cómo voy a reaccionar? (...) ... si soy un ser humano escribo en mi bitácora: A tal hora, en tal grado de longitud y latitud, percibimos esto y lo



otro". Se enfatiza aquí que lo percibido por ese ser humano es leído y escrito. También podemos aludir al vasto horizonte de cuestiones que atañen a la ingerencia del elemento escópico, tema que no desplegaremos aquí. Queda recortado en todo caso el entrelazamiento de lo escrito con lo escuchado, la lectura de lo dicho, el estatuto propiamente humano de la escritura y la lectura.

Placer de ser leído, placer de leer. Pensamos en ese personaje de Bradbury que exhibe un cuerpo soporte de un palimpsesto de entrecruzamientos y torsiones de trazos. Un cuerpo cubierto (de trazos) o descubierto (inmaculado). Se lo puede dar a ver o hurtarlo a la mirada.

Podemos mencionar al menos algunos de los nombres que en la vasta historia de la literatura han expuesto diversamente las instancias que venimos enumerando.

Esa escritura de H. Quiroga confrontada con la soledad, para ser al fin leída. N. Jitrik señala en un excelente ensayo esa confrontación con ese vacío que Quiroga trata de obturar incesantemente.

Esa escritura deliberadamente ilegible (en su sentido) de Joyce. A veces sólo se la puede recorrer visualmente sin que nos entregue prácticamente nada, al menos en lo que habitualmente llamamos lo legible. Con Joyce justamente explota el sentido de una lectura.

Esa escritura casi "corporalmente" palpable de Artaud.

Esa escritura pretendidamente "diverti-

da" de R. Roussel que, acosado, debe explicar finalmente a sus lectores "cómo escribió" algunos de sus libros.

Esa escritura de Proust, que en medio de ella nos dice: "(...) El único libro verdadero, el gran escritor no necesita, en el sentido corriente, inventarlo, dado que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor."

Esa escritura muchas veces laberíntica de Kafka que, según la interesante hipótesis de Deleuze y Guattari enlaza y preserva una lengua. Resiste con una lengua. También Kafka fabula más explícitamente una idea de escritura en un relato como "El campo de prisioneros"; allí la escritura queda marcada a sangre.

Podemos añadir también a nuestro escueto listado un texto de Freud, Lo siniestro. Uno de los interrogantes, entre tantos, que promueve ese texto a partir de un relato de Hoffmann ("El arenero") es cómo es posible crear con/en la escritura (marca de diferencia) el efecto siniestro de retorno de lo mismo. Maestro (junto a otros románticos) en la creación de ese efecto, Hoffmann lleva esto hasta la exasperación con su personaje Leonardo en Los elixires del diablo.

La primera gran obra psicoanalítica, La interpretación de los sueños, proporciona las vías de acceso centrales a la escritura de la "otra escena". Precisamente, la invención del psicoanálisis tiene en los tiempos posteriores a su aparición un fuerte

efecto sobre la lectura y la escritura de la literatura. Surge así un género de fuerte acento psicoanalítico como lo es la autobiografía. Hay entre los posfreudianos producciones de suma pertinencia sobre Shakespeare, la literatura romántica, los mitos griegos, etc. Se marca una época que se enlaza inmediatamente con otro momento en que desde M. Klein se proponen lecturas desde una perspectiva "simbólica". Comienza una relación entre psicoanálisis y literatura que, evocando a Starobinski, podemos llamar "crítica relación".

Damos un paso si nos situamos ahora en el florecimiento del estructuralismo con el "curso" de Saussure.

Desde luego que ello proporciona un giro no sólo a la lingüística; como sabemos sus ecos resuenan también en la literatura. Una herencia rica en consecuencias. Es en estos puntos donde creemos comienza a instalarse de modo firme una perspectiva literal.

En un momento del posfreudismo aparece la enseñanza de Lacan. Uno de sus primeros seminarios referidos a la lectura, a la relectura de la letra de Freud, es el Seminario sobre la carta robada, sobre el cuento homónimo de E. A. Poe. Se produce allí la colisión explícita de la teorización edípica con una propuesta sobre el estatuto de la letra. Seguirán La instancia de la letra en el Inconsciente o la razón desde Freud, Juventud de Glide o la letra y el deseo, un año de seminario dedicado a la escritura de Joyce... Citamos sólo algunos de los recorridos que llevan en su título una mención expresa a la escritura.

A partir de aquí también la crítica comienza un viraje interrogativo acerca del estatuto de lo escrito. Desistimos del intento de hacer una enumeración siquiera mínima de todos aquellos que promueven un movimiento que comienza a tomar en cuenta el factor escritural de modo particular. Baste la mención de nombres como Derrida, Barthes, Sollers, Blanchot, Foucault... Cada uno desde perspectivas singulares.

Al traducir un texto de Heidegger, Logos, Lacan pretende señalar un modo de acceso textual que tendrá notas particulares. El de Heidegger es un trabajo centrado sobre la traducción, la interpretación escritural de un texto, la lectura de una transmisión. Aparecen entonces nuevamente preguntas acerca de cómo leer, qué es leer, qué idea de letra pone en juego esa lectura...

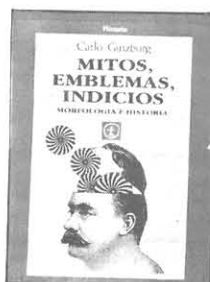
Hemos intentado hasta aquí poner en relación términos y nombres. Se han entrelazado así mirada y letra, lectura y nombre, marca y voz. Las mutuas remisiones son innumerables.

En este espacio quedan así convocadas las historias de la escritura. Las vertientes místicas de la lectura y la letra. Los mitos de origen de la escritura muchas veces literariamente bellos. La retórica en su posible relación con lo escrito. La perseverancia literal de la filología. Los autores en sus trazas. Al fin, la lectura y la escritura.

NOTAS

La escritura y la lectura en su entrecruzamiento. Noé Jitrik. SyC Nº 1, Bs. As. nov. 1989. La torre abolida. Cabos sueltos. Margit Frank, en SyC Nº 1 Bs. As. El seminario. Las psicosis. Jacques Lacan. Paidós.

Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia. Carlo Ginzburg. Gedisa. Barcelona, 1989, 208 págs. Alrededor de A 150.000



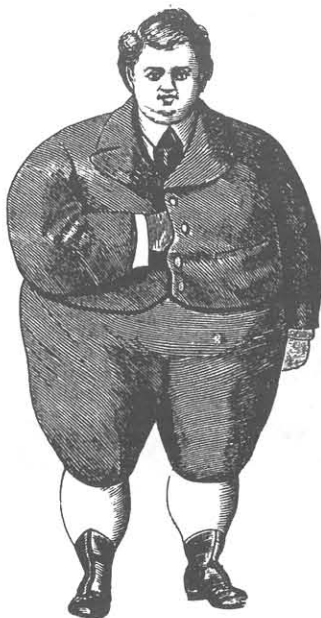
A fines del siglo pasado, el crítico de arte Morelli desarrolló un método para la verificación de la autoría de cuadros antiguos que se basaba no en el reconocimiento de las características más llamativas y por lo tanto más fácilmente imitables de los pintores (los ojos erguidos para el cielo de los personajes de Perugino, las sonrisas de Leonardo, etc.), sino de los pormenores de los detalles aparentemente sin importancia, como los lóbulos de las orejas, las uñas, etc. Según el crítico de arte "la personalidad debía ser buscada allí donde el esfuerzo personal es menos intenso": la individualidad artística se encuentra en elementos ajenos al control de la conciencia.

Carlo Ginzburg cuenta la historia de Morelli, de sus obras plagadas de dedos y orejas, más parecidas a un tratado de criminología que a un libro de arte; indaga acerca de la probable relación de Freud con la obra del crítico, establece paralelismos entre el método morelliano y las investigaciones de Sherlock Holmes y, a partir de esos hombres, construye el paradigma del saber indiciario como un tipo de conocimiento cuya fuerza está en la observación del detalle revelador y en "la capacidad de, a partir de datos aparentemente negligenciables, remontar a una realidad compleja no experimentable directamente". El método, dice Ginzburg, es antiguo; remite al saber venatorio mediante el cual un cazador más o menos hábil podía descifrar pistas y reconstruir la forma y la trayectoria de un animal invisible, y encuentra un modelo ejemplar en lo que llama la semiótica médica: un conocimiento que se refiere al individuo y que, como el histórico, es indiciario, indirecto y conjetural.

Reconstrucción conjetural fue el nombre que los funcionalistas dieron, con un tono despreciativo no del todo injustificado, a ciertas interpretaciones antropológicas de corte evolucionista. Pero si Ginzburg puede permanecer al margen de esa crítica es, precisamente, porque propone un tipo de conocimiento que se liga a lo concreto y no sacrifica lo individual a ninguna clase de generalización. El dilema se plantea, según el autor, entre optar por un estatuto científico fuerte para llegar a resultados de poca relevancia, o por uno débil que conduce a resultados relevantes. En este último caso, cuando no se someten los datos a determinadas leyes generales y se introducen en el campo de lo social e histórico fenómenos hasta entonces no considerados significativos, es preciso mostrar, para evitar la descripción o el inventario, que esos fenómenos son significativos porque hablan de comportamientos y representaciones colectivos, de gustos, de una sociedad o de un estilo. Algo que Ginzburg consigue con singular rigor e imaginación en los ensayos reunidos en *Mitos, emblemas, indicios*, escritos entre 1961 y 1976: un análisis de un proceso de hechicería ocurrido en Modena en el siglo XVI, donde rastrea indicios simbólicos en la confesión de la bruja que llevan a discutir la supuesta disociación entre magia y religión; un examen minucioso de las diferencias existentes en los trabajos de Aby Warburg y sus discípulos, en el que valoriza el tratamiento de los iconos como hechos de significación y plantea la necesidad de ampliar esos análisis a través del conocimiento histórico; una investigación detectivesca sobre la

influencia de la ideología nazi en Dumezil y otros estudiosos de la mitología germánica; un ensayo sobre los códigos de figuración erótica en el siglo XVI que parte de las pinturas de Ticiano, y otro sobre el conocimiento prohibido en los siglos XVI y XVII que parte de las diversas interpretaciones dadas a la frase *nolli altum sapere, sed time* ("No te ensoberbezcas, mas teme"); una relectura, basada en el análisis morfológico histórico, del famoso caso del hombre de los lobos de Freud, y la brillante reflexión sobre las raíces del paradigma indiciario que lleva por epígrafe una cita del mismo Warburg: "Dios está en lo particular".

Este conjunto de ensayos, caracterizados por una mezcla de erudición y audacia interpretativa, desarrolla un estilo que no reconoce límites de categorías ni disciplinas y al cual podrían atribuírse los términos usados por Starobinski en un trabajo sobre Spitzer: *vigilancia y plasticidad*, como condiciones para formular interrelaciones originales que no violenten los objetos estudiados. Hay también una especie de tensión que se manifiesta en el planteo de dile-



mas teóricos fuertes y no resueltos, anunciados ya desde el subtítulo del libro —"Morfología e historia"— acerca de la posibilidad de realizar reconstrucciones históricas de largo alcance a partir de conexiones tipológicas o formales, de llevar una determinada forma más allá del contexto en el que fue encontrada o de explicar la continuidad de contenidos míticos sin recurrir a una evolución indemostrable o apelar a una tendencia universal del espíritu humano. Las tentativas por dar respuesta a esos interrogantes, y hubo varias, se encuentran hoy bastante desacreditadas —entre otras causas, por su superficialidad o exceso de abstracción—, en favor de un razonable escepticismo. Ginzburg, tributario del refinamiento de los instrumentos de análisis, de la "adherencia a las cosas", vuelve a formular esos dilemas con sorprendente vigor.

Ada Solari

Adiós a la razón. Paul

Feyerabend. Rei

Argentina. Buenos Aires, 1990, 195 págs. Alrededor de A 40.000



Adiós a la razón reúne tres trabajos llenos de inteligencia y pasión, de Paul Feyerabend (el que le da el título al libro, "Ciencia: ¿grupo de presión política o instrumento de investigación?" y "Ciencia como arte") precedidos por el prólogo a la edición española ("Conocimiento para la supervivencia").

En este último anticipa las cuestiones que desarrollará en los presentes artículos (cuyos antecedentes aparecen en sus obras anteriores) y que podrían organizarse alrededor de su oposición al racionalismo abstracto y al encubrimiento y privilegio de la ciencia en la medida en que no hay fundamentos epistemológicos ni de otro tipo para ello.

Feyerabend remonta el cuestionamiento al conocimiento occidental más allá de la habitual crítica al pensamiento instrumental moderno, para ubicarlo en los orígenes mismos del racionalismo abstracto. Y lo hace no desde una supuesta verdad objetiva, que desde ya niega, sino desde la preocupación porque "desarrollemos una nueva clase de conocimiento que sea humano no porque incorpore una idea abstracta de humanidad, sino porque todo el mundo pueda participar en su construcción y cambio, y empleemos este conocimiento para resolver los dos problemas pendientes en la actualidad, el problema de la supervivencia y el problema de la paz; por un lado la paz entre los humanos, por otro, la paz entre los humanos y todo el conjunto de la Naturaleza" (pág. 17). Para ello, y puesto que como ya expuso y expone, no hay seguridad en el conocimiento ni en las conductas, no hay por qué dejar en manos de expertos la resolución de cuestiones que nos afectan a todos; entregar la ciencia a los científicos implica abandonar elecciones sin garantías de éxito a una de las instituciones más poderosas, perdiendo nuestros derechos y responsabilidades como contribuyentes y destinatarios de las mismas (cfr. "Ciencia: ¿grupo de presión...?").

En "Ciencia como arte" parte del análisis de un experimento de Filippo Brunelleschi en el terreno de la representación plástica, para vincular arte y ciencia, y basándose en la concepción de Riegl de que las artes se han desarrollado en una serie de formas estilísticas sin superioridad ni inferioridad de ninguna de ellas, extiende esta afirmación a las ciencias mismas. La ciencia es una forma más de concebir la realidad, ni la única ni la que conduce a mejor destino. Verdad, realidad, objetividad son características de estilo y "así, pues uno se decide en favor o en contra de las ciencias exactamente como uno se decide por el punk rock o en contra de él, por lo demás con la diferencia de que la actual inserción social de las ciencias rodea la decisión del primer caso con mucha más palabrería y también con mucho más ruido" (pág. 189). Y para abonar este terreno rastrea en los orígenes del pensamiento abstracto y la conexión entre conceptos y pruebas, pasa por la comparación de la física aristotélica con la galileana y por la de la concepción de la realidad del Maestro Eckhart con la de la ciencia moderna en un despliegue de erudición y reflexión.

Adiós a la razón es la respuesta a los ensayos recogidos por H. P. Dürr en una publicación de 1979. En medio de mordaces dardos lanzados contra sus críticos y crítica-



profesor de literatura medieval, recorre la leyenda de Santiago, el apóstol, desde sus orígenes hasta los tiempos modernos.

RECIENVENIDOS

Dios y el Estado. Mihail Bakunin. Altamira. Buenos Aires, 1990, 168 págs. Reedicción local de uno de los clásicos ácratas que más traducciones ha conocido. Se trata de la obra de Bakunin en la cual el principio de autoridad divino y el principio de autoridad jerárquico son impugnados hasta las últimas consecuencias. Se incluye un prólogo y un posficio que informa sobre vida y obra del noble ruso.

Imagen y recepción de la

revolución francesa en la Argentina. VVAA. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 400 págs. Esta obra reúne las ponencias presentadas a las Jornadas del Bicentenario de la Revolución Francesa celebrado en abril de 1989 en nuestra ciudad. Los distintos trabajos cubren todas las consecuencias que tan magno episodio ocasionó en el Río de la Plata: sus ecos imaginarios, la producción de una nueva legitimidad, su influencia.

Ahorro y asignación de recursos financieros. Günther

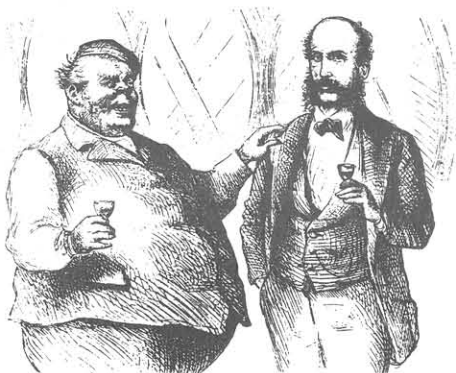
Held y Raquel Szalachman (comps.). Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 359 págs. En un intento por contribuir a la comprensión de los factores que influyen en la generación de recursos económicos, los compiladores han reunido material preparado por especialistas que pasan revista a diversas experiencias latinoamericanas.

Prefacio a la democracia económica. Robert Dahl. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos

Aires, 1990, 170 págs. El presente libro de Dahl analiza, esquivando el pesimismo de Tocqueville, la libertad y la igualdad como ideales compatibles. El autor disecciona las relaciones entre igualdad política y libertad económica y el derecho a la democracia dentro de las empresas.

Santiago de Compostela. Jacques Chocheyra. Gedisa. Barcelona, 1989, 186 págs. Esta obra es un estudio sobre las bases históricas de la tradición de peregrinar a Santiago. El autor,

dos (Adorno y Popper serían "effmeros insectos filósofos" (pág. 43), por ejemplo) aquí vuelve a plantear la ausencia de una estructura común propia de las ciencias y la imposibilidad de una teoría de ellas. Hace una defensa y explicitación de su famoso "todo sirve" quedando claro su alejamiento de todo simplismo facilista: los científicos son responsables de una aplicación adecuada y de las reglas mismas y "la ausencia de estándares 'objetivos' no hace la vida más fácil: la dificulta aún más" (pág. 33). Como no hay métodos ni procedimientos que permitan hablar de la autoridad de la ciencia, no hay razones para preferirla ni para preferir al racionalismo occidental sobre otras tradiciones; es más, sugiere volver a apreciar las visiones religiosas como perspectivas más amplias del mundo. La excelencia de la ciencia sólo puede demostrarse circularmente: su defensa emplea siempre valores (eficacia, dominio de la naturaleza, comprensión abstracta, etc.) que están determinados por criterios que pertenecen a la propia tradición científica. Si aceptamos que no hay una forma correcta de pensar no tendremos una teoría de la ciencia o de lo que se quiera "pero habremos reducido la presión psicológica del



éxito (parcial), habremos reconocido que hay más de una mísera manera de hacer las cosas, y así habremos abierto el camino a los sueños que hasta ahora no tenían posibilidad de llegar a realizarse" (pp. 76/7). Y llevando las implicancias de esto al terreno práctico, Feyerabend sostiene que no hay valores objetivos sino sueños de una vida mejor; en gran medida las miserias de nuestro mundo se deben no tanto a individuos malos como a quienes, deshumanizándolos, objetivizan sus deseos e inclinaciones más personales. Por eso llega a decir que "no existe diferencia alguna entre los verdugos de Auschwitz y esos 'benefactores de la humanidad' [los científicos]: en ambos casos se abusa de la vida para propósitos especiales" (pág. 92).

Todo esto entre otros tantos ingredientes picantes de su polémico pensamiento. Es que Feyerabend tiene la audacia de asumir las consecuencias de la crítica epistemológica contemporánea, y extrema y expresa sin tapujos, desde el seno mismo de la filosofía de la ciencia, lo que tal vez otros no se animaron a pensar o decir.

Herminia Solari

Sobre el individuo. P.

Veyne, J.-P. *Vernant y otros*. Trad. de Irene Agoff. Paidós. Barcelona, 1990, 152 págs. Alrededor de A 70.000



¿Es posible, acaso, trazar un itinerario de lo que hoy se entiende por "individuo"? ¿Qué individuo? Una amenaza lo es. Y también lo es el hombre en tanto político, histórico, biológico, psicológico... Fantasmáticamente, el individuo aparece como una forma vacía que puede ser llenada con cualquier contenido. Esta plasticidad lleva a negar aquella supuesta astucia de la Razón que gobierna las redes de la historia. Por el contrario, afirma Paul Veyne, su centro de constitución es la subjetividad o imagen de sí de aquel que ocupa el poder. El Estado, en tanto tal, es un conjunto de normas dispersas, inabismable como totalidad unificada, al que nos debemos, en tanto sujetos, sujetar y, paradójicamente, sólo es aprehensible como entidad en tanto genera una red de comunicación. Es allí donde surge la necesidad del hombre público: éste presta su voz, ocupa transitoriamente un rol locutorio que lo precede y lo eclipsa. Y es en este eclipse donde juega el encastre entre la subjetivación y la política: el individuo es activo en tanto obedece a aquel que en su imaginario representa su propia imagen enaltecida ocupando un lugar de poder.

Este juego, si bien no se limita a un paradigma cultural en particular, fue precedido por el modelo hindú. En éste, el advenimiento del individuo en la vida real implica el desarraigo respecto de la misma. Según J.-P. Vernant, de este modelo ha surgido la individualidad entendida como valor mundano, paradigma del hombre moderno, entendiendo por individuo no sólo el hombre dotado de una autonomía relativa respecto del marco institucional, sino también el sujeto en tanto identidad singular frente a otros interlocutores y el yo, la persona con su conciencia de sí mismo, la que instituye una dimensión psicológica de interioridad y unicidad. Es en la cultura grecolatina donde se observa el pasaje de un modelo a otro: frente a la paridad de la polis —en que todos los ciudadanos, por el mero hecho de serlo, son iguales—, en el siglo III surge el modelo del santo que, si bien no ha roto su compromiso con lo social, es un yo que responde a una conciencia vigilante implacable que mediatiza la presencia divina en el hombre. Con el peso que Woody Allen nos recuerda en *Crímenes y pecados*, en la figura persecutoria del Dios omnipotente que sabe de nuestras tentaciones y "ve todo". Cuando Agustín se interroga "¿Que soy yo, entonces, Dios mío?" alcanza una conciencia del yo superando tanto el modelo jerárquico hindú como el igualitario clásico (sobrentendiendo que también se supera el modelo del santo).

Para Louis Dumont, el hombre concebido como animal político conserva la vigencia otorgada por Aristóteles, por lo cual cuestiona la posibilidad de un individualismo acérri-mo. Lo ilustra con *Consideraciones de un apolítico*, donde Thomas Mann querrela a su hermano Heinrich. En el fondo, se trata del enfrentamiento entre dos formas de individualismo, la *Bildung* como forma refinada de espiritualis-

mo contra la política tildada de "materialista". Thomas se presenta como modelo del intelectual que se forma a sí mismo en la *Kultur* alemana, el que hereda la interioridad luterana y desprecia la dimensión política. Crítico de esta posición, Thomas acusa a su hermano de ser un hombre de la "civilización" francesa, progresista y universalista. Querrela que la realidad se encargará de disolver, cuando Thomas, luego de luchar contra el nazismo, renuncia a su sueño de dominación y Heinrich, después de adherir a la república de Weimar, se decepciona de los poderes mágicos de la democracia.

Ricoeur intenta trazar el recorrido de humanización progresiva que nace con el individuo considerado como concepto universal de la especie humana y culmina en la consideración moral del mismo, en tanto ser autónomo tal como se lo descubre en la ideología moderna acerca del hombre y la sociedad. El primer estadio del recorrido se centra en el análisis lógico de cómo llegamos a individualizar algo como muestra de la especie, lo que permite llegar a identificarlo a sí mismo diciendo yo. A partir del yo autorreflexionante se derivan actos discursivos con contenido ético. Ejemplo de éstos es la promesa, la que parte de un sujeto responsable, pasible de imputación y cuyo principio de cumplimiento no deriva de la promesa misma sino del espacio público en que ella aparece.

Para que el hombre sea un ser de palabras, tal como es descrito por Ricoeur, debe pasar por la etapa en que, siendo palabra, se ignora como tal. Dolto describe el proceso por el que la identidad de un sujeto se genera a partir de un



yo que se ignora y que, sin embargo, se comunica con el otro a través de su cuerpo. Cuando lo sensorial logra efectivamente comunicarnos con los otros y alcanzar un consenso, se recupera la consensualidad triangular del sujeto con sus padres, garantía de seguridad en el entorno social.

¿Cuáles son las raíces biológicas de esta individualidad desplegada en lo social? Las caracterizaciones habituales de la identidad (consideremos, por ejemplo, la lista de propiedades indispensables como el carbono, proteínas, ácidos nucleicos) son compartidas parcialmente con seres inorgánicos, por lo que no pueden ilustrar la especificidad del ser vivo. El individuo se define por ser una organización con capacidad autoproduktiva y, por ende, autoindividente. En consecuencia, si el hombre es individuo en tanto proyecto histórico y acción autónoma, la célula también lo es en cuanto la autonomía es un rasgo profundamente enraizado en la organización de todo ser vivo. Estas relaciones, si son satisfechas, determinan un mecanismo de individuación específico de los seres vivos. Todo ser vivo, independientemente de su complejidad organizativa, constituye un sistema autónomo que interactúa con el medio produciendo acoplamientos estructurales que se asemejan a proyectos propios.

El defecto ¿o la virtud? de la obra radica no sólo en su carencia de especificidad, en su eclecticismo (derivado del tema mismo del Coloquio), sino también en los distintos niveles de profundización y fundamentación en la exposición de ciertas ideas.



Diana Cohen

RECIENVENIDOS

De la verdad y de la Interpretación. Donald Davidson. Trad. de Guido Filippi. Gedisa. Barcelona, 1990, 286 págs. Los ensayos de Davidson se refieren a la cuestión de qué representa para las palabras significar lo que significan. El autor propugna una teoría holística de la comprensión lingüística, revisando en su obra las teorías de la verdad y del significado, la metáfora y la comunicación. Davidson enseña filosofía en la Universidad de Berkeley.

La historia y lo cotidiano. Franco Ferrarotti. Centro Editor

de América Latina. Trad. de Claudio Tognonatto. Buenos Aires, 1990, 171 págs. En este libro de la colección "Sociedad y Cultura" del CEAL, el conocido sociólogo italiano propone un nuevo modelo llamado "historicismo crítico" que se opone al "historicismo clásico". Lo cotidiano, a saber, lo opaco y lo intrascendente, intentan salir a luz a través de los esfuerzos conjuntos de las disciplinas sociológica y filosófica.

La Letra A. Primer número de esta revista devotada a difundir el ideario ácrata contemporáneo. En este número se incluyen artículos de Paul Feyerabend ("Tesis a favor del anarquismo") y de Osvaldo Baigorria ("Cómo

inventar un país"). El dossier está dedicado al tema "drogas" a través de dos artículos de Guy Sorman y de Fernando Savater ("Tesis sociopolíticas sobre las drogas"). También puede leerse una presentación por un impensado patrocinador: Cesare Lombroso.

No hay derecho. Año 1, Nº 1. Este primer y fastuoso número de la revista bimestral de los escasos filósofos del derecho discolos que habitan en Buenos Aires acaba de ser presentado en sociedad, en una modalidad curiosa: soslayando las consabidas mesas redondas y los tediosos discursos, la revista fue bautizada en una fiesta acaecida en un loft. La intención del grupo edi-

tor es hostigar el cuerpo de la Ley mediante escaramuzas teóricas armadas con distintas estrategias. Pueden leerse un artículo de Massimo Pavarini sobre el "abolismo penal", un excelente dossier sobre la obra de Gilles Deleuze, un artículo de Horacio Verbitsky, opiniones críticas sobre la figura jurídica del *per saltum* y sobre el suceso protagonizado por el ingeniero Santos, una nota sobre el *revival* de Dick Tracy y un fragmento de Jonathan Swift. Además, un artículo enérgico que postula una especie de "anticontactualismo filosófico" en relación con la idea de justicia. En un país donde impe-

ra el fuerte y su ley, bienvenida sea esta embestida a la fuerza de su ley.

Humanismo impenitente. Fernando Savater. Anagrama. Barcelona, 1990, 170 págs. Este nuevo libro del conocido filósofo español continúa sus preocupaciones éticas. El subtítulo del libro, "Diez ensayos antijansenistas", ya delata su posicionamiento ético. Entre los temas tratados por el autor destacan la postura ética del Filoctetes, la influencia del antihumanismo contemporáneo, la omnipresencia del "Estado clínico" en la vida cotidiana de la población y la importancia que debe concederse, a juicio de Savater, a la "ilustración de sí mismo".

Frágiles democracias.
James Petras. Trad. de
Rodolfo Mattarollo.
Contrapunto. Buenos
Aires, 1990, 143 págs.
Alrededor de A 50.000



¿Qué hemos hecho para merecer esto?

El trabajo de James Petras dedicado a las Frágiles Democracias, momento institucional de los países latinoamericanos pos-dictaduras militares, desmiente que la incógnita de la primera línea pueda ser respondida en la complacencia del autorreproche o en la absolución que suscribe todo destino trágico. En su lugar, propone el análisis objetivo de lo sucedido-sufrido en las décadas pasadas, cuando la infamia inaugurada otrora tomó el rostro desnudo del terror para el despojo.

Sorprende que la enunciación supuesta a un profesor de la Universidad del Estado de N. Y. no se ampare en sus fueros y ponga a los eufemismos como garantes del rigor académico, comprometiéndose al recurso de llamar a las cosas por su nombre. Imperialismo, intereses de clase, corrupción, genocidio y tortura sistemática por un lado, enfrentados a la miseria y la resistencia del otro, son la materia de un conflicto que subyace a la escena social y sin cuyo develamiento la repetición del drama de nuestras historias se disuelve en el sinsentido del azar o la catástrofe.

En el primer capítulo, "El Proceso de Democratización", desmonta para resolver la aporía que opone a quienes pretenden explicar la retirada militar como consecuencia suficiente de haberse precipitado en el vacío de sus propios fracasos con aquellos que la perciben como la idealizada ofensiva de las masas populares. Lo cierto es que, más allá de la verdad parcial de cada una de estas interpretaciones, la reducción no alcanza para explicar la dinámica de su repliegue. "Derrocadas", jamás dejaron de condicionar el retorno a la institucionalización, del que son su "custodio" obligado. La paradoja de los vencidos controlando los procesos restauradores de sus descabros es destrabada por Petras. Su clave dialéctica salva la seudototalización de fragmentos absolutizados para integrarlos en una secuencia donde recuperan su funcionalidad. Las intervenciones militares han sido siempre el salvataje de un sistema de dominación, soporte del modelo de acumulación resultante de las luchas sociales de una época, desbordada la estabilidad del consenso en las instituciones tradicionales. En el enfrentamiento a las políticas recondicionadoras del status quo surgen movimientos sociales contestatarios que polarizan los ejes de confrontación. Uno de estos polos es el que hegemoniza la reacción antiautoritaria. En la amplitud de su base social —alianza de clases— reposa tanto la fuente de su poder como la inconsistencia estratégica. La impugnación del régimen, centrada en su despotismo, y jugada al todo o nada del condicionamiento militar, es la oportunidad para el deslizamiento de los eternos proveedores de bisagras del sistema que, invocando el retorno a la unidad nacional, son la coartada para legitimar la coacción por otros medios que el terrorismo de Estado. Tiempos donde la democracia debe ser celebrada en sí misma y confiar el resto a ser provisto por añadidura, cuando se sacralizaba el realismo y el futuro debía tomar el límite de lo posible. La articulación entre ruptura y continuidad, inherente a toda

transición, brinda a los agentes de las prácticas sociales la ocasión histórica para que profundicen su identidad ejercitando su autonomía. La misma se deja pasar cuando los intereses estructurales en pugna se diluyen en los objetivos inmediatos, pragmáticos o formales. El contexto propiciatorio es aquel donde se agitan los fantasmas de la libanización, la disgregación y el estallido. El abismo deberá aventarse renunciando a definir vencedores y vencidos, aceptando que los errores y excesos de ambos demonios son condenables por igual y por consiguiente, al ser todos culpables, sólo quedan la amnesia y la reconciliación. Para Petras, la negociación, consustancial a la política, es el resquicio para el retorno de lo rechazado, al balancearse erróneamente la acumulación de fuerzas al costo de amortiguar los antagonismos que las crisis exponen. Los ejemplos del caso argentino son por demás ilustrativos. De las negociaciones para la transición a la democracia nacieron los compromisos que sustrajeron al juicio de la sociedad entera las aberraciones de la dictadura. (Conadep y deuda externa fuera del Parlamento). El resultado fue que, lejos de haberse consolidado los valores de la democracia, hay amplios sectores, cada vez más defraudados por su manipulación interesada, que regresan a niveles que el autoritarismo había desarticulado.

Para desvelo del trasnochado Gran Sueño Americano, el Cap. II prueba que el resurgimiento del militarismo yanqui de los '70 sólo exhibe la declinación del capitalismo del mismo origen en el Tercer Mundo. Así como el despliegue de los fisicoculturistas no descuenta proporcional potencia, las paradas guerreras, a pesar de su demencial poder destructivo, no corresponden a la involución de los EE.UU. en las finanzas mundiales: 300.000 millones de dólares es el déficit de su próximo ejercicio. Lo sintetiza Petras: "Una palabra resume la compleja confluencia de cambios políticos, económicos y militares: debilidad" y la respuesta de los ideólogos neo-conservadores: "voluntad de poder". Desoladora conjunción de fanfarronería reaganiana y deslegitimación histórica, la apelación de un lumpenintelectual frente al caso de la hegemonía norteamericana queda descrita en el capítulo que analiza dicha articulación bajo su título. En él se denuncia "el ascenso de una nueva clase de delincuente económico —de las grietas de la política, las universidades, las fuerzas armadas y el hampa— a las posiciones cruciales de toma de decisiones en la burocracia internacional". Paralela al reemplazo del capital industrial por el especulativo, la otrora hegemonía económica se traspasa en la caballería del orden capitalista mundial.

En los capítulos III y IV, surgidos de la colaboración con Howard Brill, se advierten la solidez metodológica y la disponibilidad de la aridez y defraudación con que el lector no especializado accede a la macroeconomía. La bruma que opaca la mecánica de los endeudamientos nacionales se disipa a la luz del papel de los organismos financieros internacionales y la relación cómplice de los gobiernos con los capitalistas privados, a través de la fuga de capitales vernáculos por vía de los autopréstamos.

De esta manera el tedio, habitual para el lego, en su recorrido por las secciones económicas, por la maraña de gráficos y siglas que nada le dicen, se anima en la descripción de grupos identificables, filiaciones y pasiones mundanas: intereses sectoriales (beneficios) vs. costos sociales (carencias). En las palabras de sus autores: "¿Por qué los regímenes latinoamericanos continúan financiando la deuda pese a los numerosos efectos adversos?" Y su respuesta: porque existen "clases que tienen un interés directo en el mantenimiento de los pagos de la deuda y que se benefician con los planes de austeridad impuestos desde afuera".

Blas de Santos.

La aventura semiológica.
Roland Barthes. Trad. de
Ramón Alcalde. Paidós.
Barcelona, 1990, 352 págs.
Alrededor de A 160.000



Paráfrasis de Yeats: a los críticos más legibles falta toda convicción; los menos, están llenos de intensidad apasionada.

"Para que yo pueda funcionar es necesario que me encuentre en disposición de reproducir estructuralmente mi espacio laborioso habitual... El espacio laborioso propiamente dicho debe estar dividido, él también, en un cierto número de microlugares funcionales" (*Le Monde*, 27/IX/73). Así respondía doctamente Barthes a un cuestionario ("¿Cómo trabajan los escritores?"); la preocupación por la naturalidad, la espontaneidad del estilo, Barthes la detestaba. Alejado a la vez de los valores escolares y de la lengua coloquial (esa que usa la *clase populaire*), no podía escribir sin segregarse algo que era recibido como "jerga".

La jerga sufría un doble rechazo. El primero, general, indiscriminado, es el rechazo "humanista". ¿Por qué no recurrir al tesoro del léxico francés, a la claridad de su sintaxis? Pero lo propio del humanismo, como es sabido, es ceder. Hoy Barthes es una Autoridad para el diccionario Robert.

El segundo rechazo es más insidioso, y es restricto: se refiere al metalenguaje semiológico generado y sistematizado en los textos fundamentales, publicados entre 1962 y 1974, reunidos en *La aventura semiológica* por primera vez. La crítica hegemónica ciertamente no prefiere a la semiología barthesiana; se dirige más bien hacia alimentos más afrosidifantes. Pero es el proyecto semiológico mismo el que es rechazado; la pretensión de un conocimiento científico del funcionamiento de la "socialidad" en general y de la literatura en particular. El título mismo de este volumen, que se debe al compilador —François Wahl—, constituye una evaluación ideológica en el mismo sentido: los *Lehrjahre* convertidos en *Wanderjahre*. Se prefiere a Barthes empleando, entrelazando, produciendo otras jergas; ensayando, no sistematizando; *chic* y *camp* a un tiempo, nada atento a la consistencia, expuesto a esquematismos estructurales. Extremando: el Barthes-Walt Disney-Hanna-Barbera. Aquello que hace que en Babel el Michelet pueda aspirar a compartir, con un Guebel o un Pauls, el sitio de libro del mes, mientras que esta *Aventura* jamás lo conseguirá.

La *aventura semiológica* tiene una estructura tripartita: "Elementos", "Dominios" y "Análisis".

Los "Elementos" incluyen los pequeños tratados o manuales más clásicos y *standard* que ha escrito Barthes: "Elementos de Semiología", "La retórica antigua", "Pronunciario", "Introducción al análisis estructural de los relatos". El primero es la empresa más ambiciosa de Barthes, que conocía mejor su griego que la cibernética. Otros cursos de Retórica están mejor fundados históricamente, poseen distinciones más extendidas y matizadas —basta con pensar en Kroll o en Riposati. La historia de la Retórica que Barthes construye es inutilizable, la red teórica, muy ecléctica. Sin embargo, resulta más *persuasiva* que los inaccesibles trabajos del alemán y del italiano. La "Introducción..." es un *locus classicus*. Denostada por el mismo autor, es, simultáneamente, referente indispensable de la *acmé* del Estructu-

RECIENVENIDOS

El proceso civilizatorio.
Norbert Elias. Fondo de Cultura Económica. México, 1990, 359 págs. El autor de *Humana Condición* y de *La sociedad cortesana* escribió su tesis doctoral en la década de 1930. Medio siglo más tarde se ha realizado una traducción largamente merecida de aquella obra. Elias, sagaz sociólogo de sólida formación filosófica, realiza un minucioso paseo por las fronteras entre la época medieval y la época clásica de la modernidad investigando las modalidades en que las maneras de mesa, las formas cortesanas de la etiqueta, y los modos

sociales de presentación del cuerpo afectaban la subjetividad humana. Del control de las *good manners* a la regulación disciplinada —y persuasiva— de las pasiones en la modernidad, ocurrió una serie de micromutaciones que el ojo de Elias, digno de un entomólogo, ha sabido apreciar certeramente.

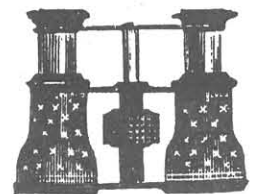
Crítica de la razón cínica.
Peter Sloterdijk. Taurus. Barcelona, 1990, 490 págs. Se trata de la traducción de una de las obras más esperadas de la filosofía alemana contemporánea desde que mereciera un comentario negativo de Jürgen Habermas. El autor realiza uno de los ataques más incisivos a la racionalidad occi-

dental, recostándose sobre la obra de autores diversos que incluyen a los filósofos cínicos de la Grecia antigua, Georges Bataille y el nihilismo epistemológico actual.

Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur.
Jean Andreu y otros. Corregidor. Buenos Aires, 1990, 256 págs. La caudalosa narrativa de los propagandistas, cronistas y profetas de la anarquía en la Argentina nunca llamó demasiado la atención de investigadores y "cientistas sociales". El anarcosindicalismo, la Patagonia y la "semana trágica" se han llevado las palmas de la historiografía que, en los últimos años, se ha

dedicado a desmenuzar la historia obrera de principios de siglo. En este libro, en cambio, se analiza la profusa literatura que miles de militantes y simpatizantes consumían cotidianamente. En el prólogo, los autores realizan un análisis de la "estética de urgencia" de los ácratas de entonces, y la compilación está dividida por temáticas (la miseria, la condición de la mujer, la utopía). La división por ejes temáticos y no cronológicos permite a los autores realizar una lectura no reductiva de la ficción y la poesía de estos amantes de la libertad.

Puerto de Palos. Primer número de esta revista dedicada a



la crítica cultural y al pensamiento. En este viaje se incluye un artículo sobre Cronenberg, una entrevista a Diego Frenkel y una nota sobre el teatro en Buenos Aires. El *dossier* central se ocupa de la anunciada muerte de las ideologías. Son de la partida Tomás Abraham, José Aricó, Horacio González, Eduardo Rinesi y Arturo Armada.

turalismo. Es, por lo tanto, una *bête noire*: es el Barthes más próximo al neoclasicismo, interesado en descubrir las reglas de la creación literaria (la asociación más inmediata es con Aristóteles, y con Genette), y tan distante del romántico sensualista y subjetivista de la crítica hegemónica. Por otra parte, es posible ver, a través del concepto de "indicios", como el modelo lleva insita su propia disolución, el camino hacia S/Z.

Los "Dominios" son la proyección de la semiología a varios campos particulares: la cocina, la sociología, la publicidad, los objetos, el urbanismo, la medicina. La Interdisciplina fue otra diosa —*nova vetera*— de los sesentas. Los artículos aquí reunidos son intervenciones en reuniones internacionales y especializadas, que no querían dejar de oír la voz del semiólogo; a ello deben su carácter prope-déutico y panorámico de agenda.

Los "análisis" son, en verdad, posteriores todos a 1970 y a S/Z. Como se ha dicho, parece estar siempre recapitulando algo que deberíamos haber leído —pero que no leímos. Uno se refiere al cuento de Poe, "La verdad sobre el caso del doctor Valdemar"; los dos restantes, a pasajes bíblicos (Hechos, 10-11 y Génesis 32, 23-33). El análisis no es ya, entonces, puramente narratológico, sino abierto a la interpretación, que se va adueñando de la crítica como por dosis homeopáticas.

Sólo Ramón Alcalde podía traducir tan perfectamente este libro que despreciaba. Su traducción —en parte, como al tratar de Retórica, verdadera refundición— vuelve indispensable a la versión castellana (también para el *scholar* dedicado a Alcalde. Su obsesión policial, p. ej. Por qué traducir *Aide-mémoire* por "Prontuario").

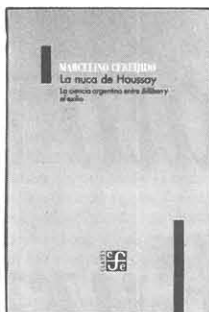
Alfredo Grieco y Bivio



La nuca de Houssay. La ciencia argentina entre Billiken y el exilio.

Marcelino Cerejido.

F.C.E. Buenos Aires, 1990, 163 págs. Alrededor de A 70.000



Un ejercicio de memoria, un recuerdo infantil, una imagen grabada que aflora súbitamente. La rememoración es la inevitable comparación entre los ojos de un ayer que se proyectaba al futuro y esta mirada que, alejada del sueño, nos induce amargura.

Esta vez es la memoria de un científico la que retrocede a la niñez y nos permite recorrer su galería de ídolos con su álbum de creencias.

Un científico expone la formación de su imaginario de científico, los ideales y valores que han intervenido en la construcción de una vocación. Y en esa deriva, la memoria no omite el contexto: Buenos Aires con cincuenta años menos, cuando la luz dejaba filtrar entre las sombras de Occidente un reflejo esperanzado para los argentinos.

El héroe es Houssay. El es el paradigma, el modelo. Sobre esa base no es sencilla ninguna historia, y menos el derrotero de un desierto caótico sobre el cual se intenta establecer una tradición: la tradición científica. Ese punto será el encargado de hilvanar el futuro.

En la universidad no se encontrarán los sabios que describe Billiken, pero sí la socialización e institucionalización imprescindible. El ingreso a Medicina, la atracción por la fisiología y el ejercicio de una ayudantía, ese recurso que permite profundizar el aprendizaje enseñando son los prismas que, por superposición, permiten vislumbrar la nuca de Houssay.

El romanticismo imperaba. Poco tiene que ver ese modelo con la especialización y complejidad de la ciencia posterior a la Segunda Guerra. Poco tienen que ver el dandismo de los maestros de entonces, surgidos de las clases adineradas de nuestro medio, con la pauperización y proletarización de los investigadores posteriores. Quizás sea que el proceso de siglos en nuestro medio ha sido tejido en la actualidad, desde nuestras posibilidades hasta nuestras frustraciones.

La memoria trae el ejemplo de la fisiología en la Argentina, y la emergencia de un grupo de investigación encabezado por Houssay, y en el que participaban Eduardo Braun Menéndez y Leloir, entre otros. El trabajo era eficaz, estimulante, y el reconocimiento llegaba del mundo entero. La confluencia de personalidades fue única. Y sólo eso permitió que las circunstancias conflictivas del contexto no perturbaran los resultados. El liderazgo y sabiduría de Houssay, la capacidad de Braun Menéndez, la creatividad y laboriosidad de Leloir, todos dueños de estilos de trabajo y criterios de relacionamiento y conducción diferentes, son vistos por un admirador que se va convirtiendo en privilegiado interlocutor.

La física en nuestro medio es dibujada a partir de la silueta de Enrique Gaviola, aquel que estudió con Planck, Einstein, Hilbert, Born... y que pretendía, junto a Savio —sí, el general—, fundar un laboratorio de física nuclear en la década del treinta... ¿Pensar que en 1946 W. Heisenberg estaba dispuesto a radicarse en la Argentina!... En fin, quizás para darle mayor coherencia a nuestra historia, el



destino nos trajo a Ronald Richter.

Memoria de desencuentros y enfrentamientos: la ciencia en la Argentina no puede pensarse despreciando referencias al peronismo, al catolicismo, al marxismo, a los sectores productivos. Y Cerejido se refiere a ellos, y lo hace relatando el antiperonismo de Houssay, el catolicismo militante de Braun Menéndez, el antisemitismo enquistado en la sociedad, el fantasma del comunismo lanzado para cazar brujas —científicos en este caso—, la desesperación de los científicos por cazar productores que se beneficien con la actividad científica.

Memoria de la institucionalización, que pasando por la Universidad y su período de normalización durante la Revolución Libertadora llega al CONICYT, ámbito de disputa entre su presidente, Houssay, y su vice, el electo decano de la Facultad de Ciencias Exactas Rolando García. Este último era partidario de un gran aporte económico para que el organismo no se transformase en una oficina de becas y pudiese planear e impulsar la actividad científica y técnica. Houssay impuso su criterio de que fueran individualmente los investigadores quienes presentasen sus proyectos y solicitudes de fondos. Entonces, como hoy, se discutía sobre las dedicaciones exclusivas y la carrera de investigador.

De esta forma el relato se convierte en la historia de la progresiva disgregación de la comunidad científica en la Argentina, como un desierto que ha conquistado zonas verdes. Pero nunca admite la irreversibilidad del proceso, y quizás tenga razón. Quizás sea posible sacar agua del desierto.

La memoria de Cerejido no omite la reflexión epistemológica, y con la frescura y profundidad de una brisa nos arrastra en reflexiones profundas, problemáticas, alejadas de cualquier ingenuidad positivista. Relativiza la forma científica de producción de conocimientos propia de nuestra sociedad. Crítica la postura representacionista y produce interesantes observaciones sobre el papel de la teoría y de la experimentación relatando la manera en que trabajaba Houssay. Su prisma le permite considerar el rol del individuo en una empresa colectiva, que sólo puede transcurrir en una ciudad técnica y concluir así que lo importante es aquello que la ciencia hace con uno, aun sabiendo que la socialización no garantiza la invención, pero sí contribuye a la resolución de enigmas.

Memoria de la ilusión, memoria de la destrucción autoritaria. Un científico hablando de su idea de la ciencia y de sus ideales infantiles, de sus héroes y de las facetas de sus maestros, de la particularidad de nuestra universidad y de los militares que juzgaban proyectos de investigación. Memoria de la ciencia en la Argentina, memoria de tragedias grotescas, vuelta de la memoria exiliada. Bienvenida.

Claudio Martyniuk

RECIENVENIDOS

Tecnologías del yo. Michel Foucault. Paidós. Barcelona, 1990, 87 págs. La última etapa de la obra del genealogista Michel Foucault es poco conocida y difícil de asimilar para aquellos que fueran atrapados por sus investigaciones sobre la retícula del poder o sociabilidad panóptica. Miguel Morey ha escrito un prólogo de indudable utilidad a fin de comprender las sutilezas del método foucaultiano conocido como "cuidado de sí". Foucault analiza los modos de subjetivación que en cada época personas o grupos han construido

para cumplir —y, a la vez, guardar espacios de autonomía— con la ley. Se incluye el imprescindible texto *Omnes et singulati*. Para una crítica de la razón política, donde se hallará un verdadero "programa" de investigación sobre los efectos del poder pastoral en la construcción subjetiva de la personalidad.

Economía libidinal. Jean-François Lyotard. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1990, 198 págs. A principios de la década del '70, cuando el pensamiento estructural promediaba su sorprendente ocaso y antes de que los pensadores del azar y la autoorganización tomaran el relevo, la economía libidinal gozó

de un efímero prestigio. Gilles Deleuze y Félix Guattari fueron sus más conocidos oficiantes, pero Lyotard consiguió exponer la compleja enramada conceptual y las dificultosas referencias extrafilosóficas de esta escuela de pensamiento en la obra que tardamente se edita en la Argentina. La filosofía del deseo, el pensamiento antipsicoanalítico, la micropolítica y las mutaciones moleculares se dan cita en el índice junto a relecturas de la obra de Artaud.

Teoría de la acción comunicativa. Jürgen Habermas. Vol. 2. Taurus. Buenos Aires, 1990, 256 págs. En este segundo tomo

Jürgen Habermas continúa su saga antifuncionalista y antinihilista. Se trata del mayor intento filosófico contemporáneo por fundar una comprensión "holista" del comportamiento social, esta vez a través de las variantes lingüísticas de la fenecida Escuela de Frankfurt. El comportamiento comunicacional y el comportamiento estratégico son dos conceptos que le permiten al autor analizar la trama de los mundos comunicacionales.

El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Georges Balandier. Gedisa. Barcelona, 1989, 237 págs. A lo largo de tres siglos la objetividad, la

presunción de una realidad previa a la voluntad humana, la causalidad y el apego al dato empírico han sido certezas con las cuales los científicos no traficaban. Pero en los últimos treinta años palabras tan ajenas al léxico "duro" tales como azar, autoorganización y desorden están revolucionando la superficie de la realidad fenomenológica. Ha correspondido al antropólogo francés Georges Balandier escribir esta notable introducción a la problemática del desorden en la científicidad contemporánea. El autor pasa revista al extraño diálogo entre el orden y el desorden a través de un elogio a la fecundidad del movimiento.

Retrato de William Burroughs

por Allen Ginsberg

Adoro al escritor de aquellas cartas quejumbrosas, llenas de humor negro. En aquella época Kerouac llamaba a Burroughs "el hombre más inteligente de América" y ahora, años más tarde, me atrevería a decir que no se equivocaba. Al menos no se me ocurre ningún otro que se ajuste mejor a ese calificativo. Kerouac dijo también "La genialidad es divertida", evocando a Shakespeare. Veinticinco años después rompí a carcajadas leyendo los consejos de Burroughs a Seymour Wyse sobre dónde "encontrar la acción" (carta del 30 de mayo de 1956).

Pero podrían sernos útiles algunos párrafos sobre las circunstancias de esas cartas. Nos conocíamos desde 1945, vivimos juntos unos idílicos meses en 1953, antes de la guerra de Vietnam, en el Lower East Side, entre las avenidas B y C en la calle 7 este, donde nos visitaban Kerouac, Corso y otros amigos. Habíamos compuesto el texto de *Yage Letters & Queer*, y habíamos vivido un romance. Al final, pese a mi admiración y afecto hacia mi maestro, yo rechacé su cuerpo: "No quiero tu asquerosa polla". Agrias palabras para un hombre joven, algo que no, desearía que nadie me dijese. Pero me había empujado a ello, tras una larga ambivalencia, ofreciéndome, no, amenazándome con convertirse en un parásito de mi alma y devorarlo, lo que él denominaba "schlupp", como hace Bradley el Comprador con el Supervisor del Distrito en *Almuerzo desnudo*. Esta palabra formaba parte de una exquisita imaginación cargada de humor negro que Bill poseía, y que difícilmente podría conquistar a un muchacho asustado (no me atraía mucho el sexo en cualquier caso), así como una parodia de sus sentimientos para que su deseo no se considerase ofensivo. Así que él cortejaba con una extravagante sugestividad autodegradante. Me asustaba la responsabilidad de tener relaciones amorosas con él.

Relación erótica

En aquel entonces me inspiraba un gran respeto y admiración, porque me parecía tener una sensibilidad y vulnerabilidad sin límites. Al no estar seguro de si tras su amor implacable se escondía algún monstruoso Cangrejo Nebula, reaccioné con ingenua impaciencia una tarde en la esquina NE de la 7ª calle este y la avenida B. "No quiero...", traicionando su confianza con mi grosería, con mi brusquedad provocada por el pánico; siempre lamenté la brecha que abrí en su corazón. Decidimos separarnos por algún tiempo. Eramos amigos literarios desde el día en que Kerouac y yo decidimos visitarlo en 1945 para presentarle nuestros respetos y conocerlo mejor. Entre las obras que ya habíamos escrito en nuestro grupo de buenos amigos



William Burroughs

estaban Kunky, *Yage Letters*, *Pull my Daisy*, *The Green Automobile*, *The first third*, *On the road*, *Visions of Cody* y *Subterraneans*, y habían sido "publicadas en el cielo", si no en la tierra; permanecíamos fieles a la estrella que cada uno llevaba en la frente, y nuestra amistad siguió siendo sagrada, a pesar de las interferencias de nuestra relación erótica. Yo amaba a Bill y él me amaba a mí, y este sentimiento permanece todavía hoy en mí, años después. ¿No sentiríais vosotros lo mismo?

Se embarcó hacia Europa, poco después fue a Tánger, y yo hice autostop hasta Jacksonville, para visitar a Marker, su novio anterior, luego pasé las Navidades con los padres de Burroughs que vivían en Palm Beach, estuve en Yucatán y Chiapas durante medio año, para coger después el tren a San José, en la bahía de San Francisco, donde me reuní con Neal Cassidy (de quien yo estaba tan enamorado en el sentido erótico como Bill lo estaba de mí) y Kerouac. En este contexto de confianza, amor y tristeza mantuvimos alguna correspondencia, hace muchos años (*Junky* y *Yage Letters* ya habían aparecido como parte de sus epístolas de los tres años anteriores). Por lo tanto el lector reconocerá muchas de las "rutinas" que más tarde se convertirían en *Almuerzo desnudo* como proyecciones conscientes de las fantasías amorosas de Burroughs: nuevas explicaciones, parodias y modelos para nuestra parasitaria relación amorosa.

Invadir mi cuerpo

No me agradaba mucho la idea, ya que

gran parte de su fantasía consistía en una parodia de la invasión de mi cuerpo y de mi cerebro. En aquella época yo experimentaba las relaciones heterosexuales y vivía con una compañera de trabajo, en el campo de la investigación de mercado y el mundo de la publicidad de Nob Hill y la elegante calle Montgomery Street de San Francisco. Esto fue una ofensa terrible a las esperanzas de matrimonio en cuerpo y alma que Bill albergaba con respecto a mí; yo simplemente trataba de probar mi capacidad para todo tipo de relaciones amorosas y grado de adaptación a la sociedad de consumo. Un año después entregué mi corazón a Peter Orlovsky.

La mayoría de las cartas dirigidas a San Francisco desde Tánger constituían el relato fiel de Bill y su batalla contra la depresión y la droga, y en ella Burroughs trascendía su propio estado para examinar la situación del mundo, profetizando y articulando una psicología posnuclear.

(Ver la carta del 12 de enero de 1955: "Bajo la negra nube que se extiende, la bomba definitiva"). Al explorar su propia alma, hasta llegar al fondo de la misma, la dejó vacía por completo y entró por fin en los espacios abiertos de color azul de "Cortesía de indiferente benevolencia", característica de las últimas fases de su arte.

Estas cartas son un testimonio de los sufrimientos de Burroughs desde "La oscura noche del alma", la experiencia indispensable de autoexamen y purificación, de limpieza, de fantasías heridas de amor. Una crónica del Burroughs más vulnerable, del "hombre invisible", en su faceta más tierna, en una fase de sinceridad y humildad, ávido y deseoso, dejándonos examinar su cuerpo y autoestima más íntima en busca de aprobación. Transmite una inmensa dulzura y hondas inquietudes, como en la carta a Jack del 18 de agosto de 1954, y en la que me escribió el 17 de mayo de 1955: "Tengo serias dificultades con mi novela. La novela como forma es totalmente inadecuada para expresar lo que quiero. No sé si podré encontrar alguna forma. Soy pesimista en cuanto a las posibilidades de publicación. Y yo no soy como tú, Jack, yo necesito público, un público reducido, por supuesto, pero sigo necesitando que me publiquen para desarrollar mi trabajo..."

Me gustaría que estuvieras aquí, ya que un poco de ayuda no me vendría nada mal."

Yo no era la persona indicada para corresponder a un amor tan intenso; no era lo bastante inteligente para ser el objeto de su genialidad; no era lo bastante generoso para darle lo que necesitaba, deseaba y merecía: una respuesta mucho más entrañable que la que yo le di. Me sentí avergonzado de mi frivolidad. Mis propias cartas de contestación a las suyas no han sobrevivido,

casi me alegro, porque mostrarían la pobreza de mi propio arte y mi apreciación superficial de su considerada dedicación por mí. Sus cartas atraviesan fases de atracción y rechazo, en cierto modo similares en estructura a la serie de sonetos de Shakespeare a su novio Mr. W. H. La primera evidencia de su desconexión con la realidad aparece cuando nuestro reencuentro estaba próximo. Aquí Burroughs el escritor de epístolas (31 de enero de 1957) prácticamente se funde con lo que pasa ante sus ojos. Las cartas se confunden con la novela, la vida se confunde con el arte. Finalmente, ha vencido, él y su imaginación son una sola cosa, y empieza a asumir proporciones gigantescas como artista que se encuentra solo en el Universo, en parte misterioso, en parte deshumanizado tras la máscara del artista, más distante, y en ocasiones más monstruoso que nunca. En 1961, cuando volvimos a encontrarnos en Tánger, vivía de hachís y se comportaba como un salvaje de machete en mano, se había convertido en una fiera burlona e irreverente, destrozando su prosa y "todo tipo de fenómenos sensoriales visibles".

¡Qué lástima! Los pasajes más extravagantes, las cartas más rastreras en las que mostraba su deseo total de devorarme como si fuera un parásito, y las maldiciones proféticas que lanzó contra mi ingratitud, fueron censuradas por el autor. Se eliminó su corazón rojo que me envió el día de San Valentín, el distinguido Mr. B. del prólogo a este volumen se juzgó a sí mismo (y tal vez a mí) con demasiada severidad, y eliminé algunas pruebas de la relación amorosa de su colección, tal y como se publica aquí: líneas censuradas en varias cartas, unas cuantas páginas irrevocablemente quemadas.

Un gorila de culo morado

A pesar de las enmiendas, es un acto de benevolencia el que Burroughs saque a la luz estas cartas. Son reveladoras, personales, salvajes, delicadas, estúpidas, sublimes y críticas, francas y tiernas. ¿Cómo puede soportar un autorretrato como éste tantos años después? A pesar de ello se ha delatado: el extraño Burroughs que conocimos Kerouac y yo, el dulce niño triste y melancólico, el altivo y elegante niño mimado, el hombre atractivo, mi querida inteligencia. Guardé sus cartas, fotos y sobres en carpetas de cartoncillo negro, el texto de *Almuerzo desnudo* ("una novela interminable que hará enloquecer a todos") que reuní hasta 1957, momento en el que fui libre para reunirme con Bill y Kerouac en Tánger. Jack vivía dos pisos más arriba que Bill en la Villa Mouniria, una habitación cuya terraza daba al estrecho de Gibraltar. Había comenzado a recomponer los textos y cartas que formaban *Desayuno desnudo*. Yo debía llevarle todos mis manuscritos a Tánger: cientos de páginas, en orden cronológico. Allí todos nosotros tendríamos que sentarnos para componer juntos un manuscrito definitivo. La dificultad estaba en que el doctor Benway y otros personajes que habían sido introducidos a partir de 1953 se iban refinando y desarrollando en cada carta con nuevas aventuras, pequeñas cosas, y charlas y episodios adicionales. ¿Cómo unirlos todo? Yo sugerí una presentación cronológica, de tal manera que la trama o el argumento fuera el desarrollo temporal en sí, de las ideas a medida que fueron cambiando durante los tres o cuatro años, de un modo visible para el lector, superpuestas unas sobre otras, desarrollándose y quedando integradas unas con otras, igual que en las cartas, reflejando los cambios psíquicos de Burroughs, como extensión de la fantasía: el médico loco en el quirófano superpuesto sobre un gorila de culo morado en una moto, superpuesto a las masacres del gobier-

no de Roosevelt ideadas anteriormente en Nueva York en 1953.

Aquella temporada no quedó resuelto el problema de composición de la estructura; Kerouac terminó una parte del trabajo de mecanografía, yo empecé a pasar nuevamente otra, separando los asuntos de las cartas personales de la improvisación imaginativa y la fantasía de lo "rutinario". Llegó Alan Ansen, y con mayor talento para la mecanografía, preparó la mayor parte de los manuscritos. Así que después de varios meses (medio año quizá), cuando llegó el momento de que Peter y yo hiciéramos nuestro primer viaje por Europa, le confíé mis dos carpetas de cartón a An-

sen, que en aquella época, en su casa de Venecia y posteriormente en Atenas, guardaba en su casa una colección única de manuscritos inéditos, como las cartas y dibujos de la obra *Age of Anxiety* de Auden, correspondencia con Thomas Mann sobre la prosodia wagneriana.

Una inmensa soledad

La disposición estructural definitiva de *Almuerzo desnudo* dos años más tarde en París fue puramente casual. Sinclair Beiles, amigo de Burroughs, trabajaba para Olympia Press, y dijo que Maurice Giro-

dias quería publicar la obra completa por haber leído fragmentos destinados a la revista *Big Table*. El mensaje de Girodias era que el manuscrito debía estar listo para la imprenta en el plazo de dos semanas. Según cuenta Burroughs: "Trabajamos sin descanso, enviando la obra por fragmentos a la editorial según íbamos pasándolos a máquina. Cuando nos enviaron las pruebas Beiles dijo: 'Creo que tienes razón'. Sólo se hizo un cambio: colocamos el primer fragmento de los detectives (Hauser y O'Brien) al final. Desde el momento en que Girodias nos mandó a Sinclair para decirnos que quería publicar la novela hasta su impresión sólo transcurrió un mes".

En aquel momento me sentía orgulloso, satisfecho e inspirado para recibir las cartas, que compartimos Neal y Jack, Philip Whalen, Gary Snyder y Robert Creeley. Si no sobrevive nada más de mi propia historia, no me importaría que se me recordase como al alegre muchacho a quien Burroughs dirigió su tierna inteligencia en estas cartas que contienen importantes situaciones de *Almuerzo desnudo*. Este es el corazón del hombre que hay tras *Almuerzo desnudo*, y los años de su creación —un ejemplo clásico de un artista y sus dificultades—, fuentes de inspiración para todos los escritores que trabajan en la inmensa soledad del arte.

Retrato de Allen Ginsberg

por William Burroughs

Lee había descubierto que sus mejores ideas se le ocurrían cuando estaba en la cama con un joven después del acto. Al principio pensó que era simple coincidencia. *Demonios, siempre que se me ocurren ideas para escribir, estoy ocupado con un chico. O a lo mejor es al revés... hmm. Bien, estoy en el sitio adecuado.*

Emprendió una sexología de tres mil páginas, como él la llamaba. Uno tras otro, sus muchachos eran esquilados de sus orgones y arrojados a un lado, marchándose a rastras como pacientes terminales de anquilostomiasis, paludismo y desnutrición.

—No sé por qué, pero me siento como muy cansado después de hacerlo con el tipo ese escritor.

—Y que lo digas, Pepe. Yo, en toda mi experiencia de hombre y chico como chaperero de clase A y cinco estrellas —A.J. me califica con cinco estrellas en su *Guía del Sexo y la Droga*—, nunca había visto a un tipo ciudadano que además cogiera así. Tenías que haberme visto antes de conocer a Lee. Yo tenía un aspecto estupendo, con todo mi pelo y mis dientes. No tengo más que veinticuatro años —bueno, veintinueve—. Joder, vamos por el mismo camino... Puedo permitirme soltar el pelo un poco, bueno, si es que tengo pelo...

Supongo que me harán falta los orgones de diez mil chicos para terminar mi sexología. Asumo la tremenda responsabilidad del artista creador.

Un grupo de reinas con dinero ha formado una corporación y ha ofrecido un millón de dólares de recompensa al asesino que mande al otro mundo a "ese desvergonzado licuador que está pervertiendo y decantando a nuestros chicos —esto, ejem, quiero decir, a la juventud del mundo".

Estoy seleccionando, resumiendo y transcribiendo cartas a Allen Ginsberg, y notas del año pasado, algunas escritas a máquina, otras con una letra indecifrable, para el capítulo II de mi novela sobre *Interzone*, que lleva el título provisional de *Ejércitos ignorantes*.



Allen Ginsberg

Veo que no soy capaz de escribir sin recurrir continuamente a los paréntesis (el paréntesis indica la simultaneidad del pasado, el presente y el futuro que emerge). Existo en el momento presente. No puedo ni quiero fingirme muerto. Esta novela no es póstuma. Una "novela" es algo acabado, es decir, muerto...

Intento, como Klee, crear algo que tenga vida propia, que pueda ponerme verdaderamente en peligro, en un peligro que asumo de buen grado:

Volver al caballo

Mis pensamientos se orientan hacia el delito, son increíbles viajes de exploración, expresión en términos de un *acto extremo*, de un exceso de sentimiento o de conducta que logre resquebrajar las pautas humanas.

Klee expresa una idea parecida: "El pintor con vocación se acerca al abismo secreto en el que la ley elemental alimenta

la evolución". Y Genet, en su *Diario de un ladrón*, dice que "el creador se ha comprometido a la espantosa aventura de arrastrar él mismo, hasta el final, los peligros que hace correr a sus personajes".

Genet dice que eligió la vida de un ladrón francés por amor a la profundidad. Y, precisamente por esa profundidad, que constituye su grandeza, se involucra humanamente en mayor medida que yo. Lleva más exceso de equipaje. Yo sólo tengo un "personaje" del que preocuparme: yo mismo.

Hace cuatro meses, me sometí a una cura de sueño de dos semanas. Una horrible rutina. Ya casi lo había conseguido. Otros cinco días sin caballo y me habría logrado apartar. Pero volví a caer. Y justo antes de recaer, soñé lo siguiente:

Estaba en unas altas montañas nevadas. Era una clínica para suicidas: "Esperas hasta que tengas ganas." Estaba en un saliente, con un muchacho de unos dieciséis años... Me notaba como deslizándome cada vez más hacia afuera; hacia afuera de mi cuerpo, ya me entiendes. No quiero decir que me escurriera físicamente del saliente. El avión venía a recogerme (el suicidio se lleva a cabo subiéndose a ese avión con un chico. El avión se estrella en el Paso. Ningún avión logra atravesarlo).

Mary me agarra el brazo y me dice: "Quédate aquí con nosotros un poco más."

La clínica para suicidas está en Turquía. No hay nada obligatorio. Puede uno marcharse en cualquier momento, incluso llevarse al chico consigo (silbato de barco a lo lejos. Un drogadicto barbudo se apresura a coger el barco que lleva al continente). Mi chico dice que no piensa venirse conmigo a no ser que deje el hábito.

Un sueño-fantasma anterior: voy en un avión intentando llegar al Paso. Me acompaña un chico y me vuelvo hacia él y le digo:

—Tíralo todo afuera.

—¿Cómo? ¿Todo el oro? ¿Todas las armas? ¿Todo el caballo?

—Todo.

Me refiero a tirar todo el exceso de equipaje: la ansiedad, el deseo de aprobación, el temor a la autoridad, etcétera. Desnuda tu psique hasta dejarla en los huesos pelados del proceso espontáneo y tendrás una posibilidad entre mil de llegar al Paso.

Dejar el caballo

Estoy sujeto a continuar rutinas que me desgarran como una maldición sin casa ni hogar. Noto que me voy alejando, a la deriva, por un desolado paisaje onírico de montañas nevadas.

Esta novela es un guiño de la actuación futura en el mundo real. *Jung, Queer, Yagé*, reconstruyeron mi pasado. La presente novela es un intento de crear mi futuro. En cierto modo, es como una guía, como un mapa. El primer paso para llevar a cabo esta obra consiste en dejar el caballo definitivamente.

No mantendré por más tiempo esta estafa Mahatma Sofisticocriminal Internacional. Además, me fue, más o menos, impuesta. Así que lo que le digo es: "Arroja todas las armas y la armadura y camina derecho hacia la Frontera".

Un guarda con uniforme de piel humana, chaqueta negra de ante con botones de dientes amarillos cariados, una remera elástica de cobre bruñido indio, pantalones nórdicos adolescentes de color marrón bronceado, sandalias de la callosa planta del pie de un joven agricultor malayo, un foulard marrón ceniciento anudado y remetido en la camisa. Viste muy bien, puesto que no tiene otra cosa que hacer, ahorra toda su paga para comprarse ropa fina y se cambia tres veces al día frente a un enorme espejo con cristal de aumento. Tiene un rostro latino agraciado y liso, con una rayita de bigote y ojillos pardos mudos y avaros, ojos que nunca sueñan, ojos de insecto.

Cuando llegas a la Frontera, este guarda sale enseguida de su casita, donde se dedicaba a mesarse el bigote, con un espejo alrededor del cuello, sobre un marco de madera. Nunca había pasado esto, que alguien consiguiera llegar hasta la Frontera. El guarda se ha hecho daño en la laringe al quitarse el marco del espejo. Se ha quedado sin voz. Abre la boca y se le ve la lengua dando saltos por dentro. Su rostro joven, liso e inexpressivo y esa boca abierta con la lengua moviéndose dentro resultan increíblemente espantosos. El guarda levanta una mano, con todo su cuerpo agitando en una negación convulsiva. No le presta atención. Me acerco y desengancho la cadena que hay cruzada en el camino. Cae al suelo con el sonido del metal sobre la piedra. Paso al otro lado. El guarda se queda allí parado entre la niebla, mirándome. Luego recoge la cadena, la vuelve a enganchar, se mete de nuevo en la casita y sigue mesándose el bigote.

A veces me siento a punto de aprender algo básico. He logrado momentos de silencio interior.

Los teros del Danubio.

Emeterio Cerro. Último

Reino. Buenos Aires,
1990, 59 págs.

Alrededor de A 40.000



Estos recientes teros danubianos continúan la saga poético-pampeana que Emeterio Cerro comenzara ocho libros atrás, y en la cual insiste; ya que es seguro que cuando esta reseña se publique Emeterio estará empollando otro de sus libritos para regocijo de sus admiradores y envidia de tanto escriba inédito sin oportunidad de cacareo impreso. Habrá revuelo de plumas en el pajarero crítico y en el nido de la joven poesía argentina. Voces airadas se levantarán para defenderlo de los picos afilados para defenestrarlo.

Pareciera que se hace difícil reseñar un libro de Cerro sin caer en el facilismo lapidario del tipo de "este libro ni vale una reseña porque es gastar pólvora en chimangos (o teros)", o en su reverso laudatorio, algo como: "¡Una nueva boutade del poeta más audaz de la actual poesía argentina!".

Y así estamos. En uno de los primeros números de esta revista C.E. Feiling se indignaba con Telones zurcidos para títeres con himen, libro que Cerro escribiera en colaboración con Arturo Carrera, quien en repetidas ocasiones ha manifestado querer mucho a ese librito por la diversión que le ocasionó el escribirlo. (Los gustos hay que dárselos en vida, sobre todo si después se crea una joyita como Children's Corner). En esa crítica se lo comparaba con Raúl Portal. Más generoso, César Aira lo pone a la altura de Raymond Russell y en una encendida defensa lo convierte a Cerro en "el test que comprueba la incomprensión que sufren los genios por parte de sus contemporáneos." Y para terminar la exageración agrega: "Quien no ama a Emeterio Cerro, no ama a la literatura". Ante tal declaración algunos sonríen cómplices y dicen que eso no es más que una gran broma destinada a minar los serios cimientos de la Literatura Nacional y de la Crítica Especializada.

Puede ser, pero con Osvaldo Lamborghini aprendimos qué sucede con los malentendidos en la extensa llanura de los chistes. Como diría Tokuro: "Una palabra trae la otra y después viene Hiroshima". Lejos de la segunda guerra, la defensa de Aira y el vuelo de los teros llegan en plena crisis del Golfo. Exageremos para no ser menos: Cerro es Hussein desafiando a las críticas de todos los imperios publicando sus libritos como quien anexa a Kuwait. Y Aira aviva el fuego: de algún lado hay que ponerse. Pero el lector pocas veces sabe en dónde están los buenos. ¿El resista es el diplomático?

Si hay que elegir bando, yo elijo el de la poesía, sin más pretensiones para la definición de tan vasto campo de batalla que aquel tan vilipendiado y anacrónico para las categorías críticas actuales que el del gusto personal.

Quien escribe esto aclara que no ama a Cerro, lo cual no quiere decir nada, ya que tampoco ama a todo autor que lee, lo que lo convertiría en un promiscuo. Tampoco lo entiende a Cerro, lo cual a su vez no indica demasiado ya que lee a varios autores que no acaba de comprenderlos, lo cual lo convierte en un curioso, al menos. Pero lo más grave ocurre cuando cae en la cuenta de que tampoco lo entretiene. Y si pongo el acento en esta característica dejando otras de lado es porque pareciera que todo libro de Cerro se propusiera escandalizar y entretener a base de gags heredados del nonsense. Digo pareciera, no sé. Quien esto escribe no ama a Cerro entonces no por incomprensible, ya que incomprensible le resulta la mayor parte del mecanismo uni-

versal, y si bien no tengo la capacidad ni la intención de amar al universo, algunas cosas que lo integran merecen y reclaman mi amor. Cierta literatura, por ejemplo, que no entra en divisiones de "alta" o "baja", "clara" u "oscura", sino que produce alguna alianza con el lector ya sea porque emplea un código conocido o porque propone un juego de atención que obliga a leer de distinto modo cosas ya porque seduzca o espante. Porque como decía Leiris: "Las cosas siempre ocurren más allá del dolor o del placer", hay libros que exigen entrenamientos. Se me dirá que Cerro exige entrega, como se nos advierte en contratapa. Pero la entrega amorosa es siempre por lo menos de dos partes. Se me dirá que la lectura de Cerro es provocadora, pero a mí, sólo me provoca sueño.

Para ser sincero debo decir que los textos de Cerro (los primeros al menos) me causaban gracia escenificados, sobre todo cuando los recitaba Baby Pereyra Gez, allá por los principios del '85 u '86. Pero más tarde, al igual que sucede con esos amigos a los que siempre se les escucha el mismo chiste, la misma anécdota graciosa, uno se termina hartan-



do, ya se sabe el fin, no hay sorpresa. Si usted vio un cerro de cerca ya lo conoce todos. Con los teros pasa igual.

Tal vez quienes defienden a Cerro, levantándolo como un estandarte transgresor frente a las huestes de la "Literatura Seria" (como si fuera tan fácil esa clasificación), sean aquellos amigos nostálgicos que gustan de escuchar siempre el mismo chiste, con algunas leves variaciones.

A mí, al menos, me cuesta forzar la risa, me cuesta terminar de leer Los teros del Danubio, me cuesta creer que Cerro, jugando como hasta ahora la carta que jugó, necesite o le guste que lo defiendan de la "incomprensión". Hasta sospecho que disfruta con las diatribas críticas contra su obra. Y como también me cuesta terminar esta reseña imaginando a Emeterio Cerro divertido leyéndola, me permito agregar: Los teros del Danubio es un libro maravilloso, sólo que incomprensido, che. Son los avatares de la contemporaneidad.

Alejandro Ricagno

Poemas. Paul Eluard.

Argonauta. Buenos Aires,
1990, 144 págs. Alrededor
de A 50.000

"Los poemas tienen siempre grandes márgenes en blanco, grandes márgenes de silencio en que la memoria se consume para recrear una búsqueda sin pasado" (Eluard). El poeta de La capital del dolor invita a leer así la lucidez del gasto innecesario del poema, lo que él llama los márgenes blancos, inútiles, difíciles de interrumpir y dados a una lógica donde el silencio y la memoria se combinan en el tiempo. Sin pasado, dice, como alumbra cada vez y nueva. Y bien entonces ¿qué representa, porque algo representa, leer ahora a Paul Eluard? Lo releemos en esta antología traducida y preparada con el exceso civil y la redundancia humanista de Rafael Alberti en la década del cincuenta. Y Eluard parece un poeta muy viejo. También se reconoce el envejecimiento de las primeras y enamoradas lecturas de Eluard. Es ahora todavía más melancólico que antes, doblemente. Eluard envejeció más rápido que Baudelaire, por ejemplo. Es más viejo su ideal de redención inmediata por el amor, por la poesía. Más antigua la confianza. Para Eluard hubo un porvenir dichoso. Un futuro —pongamos hoy, para subrayarlo— de iluminación pura, de transparencia. "Por haber mi amor imaginado mis deseos/ Puesto tus labios en el cielo de tus palabras como astros/ (...) como una llama en signo de conquista". El futuro era posible contando con la existencia del poema, con lo que en él o a partir de él se desencadenaría. Fuerzas benéficas, el amor, la hermandad, la revolución. Era ese el horizonte deseado de Eluard. Ese equívoco futuro, si es hoy, subsumió la confianza, pero también, concediéndole a Eluard, la desconfianza. Fue el más lírico del surrealismo genérico. Pero su lirismo no hizo gala (gala) de la expansión y la conquista que le atribuyó.

El surrealismo, creo, fue más violento en la pintura que en la poesía. En un sentido, todavía resisten los objetos de museo que imaginó Duchamp o las metamorfosis plásticas de Arp. Sin embargo un verso como "Está de pie sobre mis párpados", o aun otro como "La piedra mastica apariencias de espada", versos que, a juzgar por el prólogo de Alberti, habrían sido una poética difícil para el lector, padecen ahora la esponjosa legalidad que los neutraliza. Eluard compartió con el primer surrealismo la premisa de que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra escrita. De ese dudoso automatismo que hace del pensamiento y la palabra una gimnasia de aceleraciones competitivas está más lejos la pintura. De cualquier manera Eluard fue suave y reticente con el programa surrealista. Optó por la esperanza cívica, por la política inmediata, por el valor moralmente actuante del poema. Leerlo en esta antología actualiza la —llamémoslo de manera rimbombante— tragedia de lo nuevo y lo viejo, de los compases un poco paradójicos de la historia. Actualiza el hecho de que muchas novedades —aun y sobre todo, tal vez, las que se pretenden supramodernas—, por efecto de su voluntaria decisión de ser nuevas, devengan productos ya viejos, ya inertes antes de nacer. Pero, y cito los versos finales de esta antología: "Debemos entre nuestras manos que son las más/ numerosas/ Aplastar la muerte idiota abolir los misterios/ construir la razón de nacer y de vivir felices".

Américo Cristóbal

RECIENVENIDOS

Carne de tesoro. Liliana Lukin. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 138 págs. Gonzalo Rojas dijo sobre estos textos: "No habrá como esta poesía, fisiológica, desollada tan a la intemperie". Liliana Lukin (Abra-cadabra, 1978; Malasartes, 1981; Descomposición, 1986; Cortar por lo sano, 1987) dice en "Lo que está escrito no se separa": "una puerta puede ser una casa/ un lenguaje donde la pala-

bra puerta no exista/ por dónde entrar entonces/ a la trampa del amor/ entre la madre y el padre/ un lugar/ donde vivir se escribe".

Continuidad en los modos. Carlos Enrique Berbeglia. Filofalsia. Buenos Aires, 1990, 138 págs. Continuidad de los modos combina poemas y relatos. Los poemas se agrupan bajo el título "Tierra crepuscular posible" y los relatos bajo el de "Margen obligado". Dice en uno

de los poemas: "En vano cruzar la orilla/ para buscar la escueta flor/ y el sortilejo que te negaste aquí (...). En vano cruzarás la orilla: al Oriente de Oriente/ vuelve Occidente a recibir tus pasos".

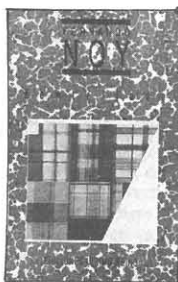
Primera deriva. Federico Aime. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 92 págs. Elizabeth Azcona Cranwell escribe en el prólogo: "Es la poesía de Federico Aime una mirada larga, multidimensional,

profunda sobre la vida inmediata, la sucesión de la historia, la aspiración a veces sana, a veces válida, de la filosofía, la intensidad de la experiencia". Dice Aime en este primer libro suyo: "He sido educado para las concesiones, con una historia de planetas risueños y pactos adecuados..."

Donde espían y sonríen los pájaros. Norberto A. Covarrubias. Último Reino. Buenos Aires, 1990, 90 págs. "Covarrubias

remite su mirada, asistida por una implacable lucidez, menos a las nociones que a las cosas, de manera que su visión se puebla de figuras tangibles, de sustancias palpables y rostros cotidianos". (Joaquín O. Giannuzzi). En "Alma", uno de los poemas del libro, se lee: "Se saca el alma y la mira en la mano/ como a un reloj: /crece que es tiempo y mecanismo/ Su alma lo mira escondida/ y ríe/ le prepara una trampa/ /Su corazón —mecanismo y tiempo— hace infarto".

Dentellada. Fernando Noy. Último Reino. Buenos Aires, 1990, 52 págs. Alrededor de A 30.000



Sedución de la contratapa: "... es el esbozo de un mordisco".

Efectivamente, un texto más cercano a la delicadeza del mordisco que a la violencia de la dentellada. Pero el gesto es el mismo, atrapar lo que se escabulle, fagocitar lo que se escapa ("... todo se incendia y se va"—escupe Fito Páez).

La boca, instrumento de conexión y corte, intento de continuidad con la otredad y, a la vez, marcación de la discontinuidad del sujeto, es conducto expresivo, manguera para borbotones de emergencia. La boca beberá la sangre divina y también buscará furiosamente, en cacería nocturna, otras bocas, otros cuerpos para adentrarse en ellos y saciarse. Si todo está en perpetuo movimiento, si todo es pérdida y los poemas y los poetas arden en llamas, si el amor se derrite en las velas y la realidad se extingue como la fuga de los pájaros de Noy, entonces se apostará a plasmar la metamorfosis para capturarla, detener por un instante, casi inútilmente, la fuga del objeto de deseo, "la rosa cortada en su esplendor" como el desenlace de un film de Almodóvar. Hay un poema de Noy que restaura, reconstruye, sutura un cuerpo para devorarlo: aquí está el punto de concentración.

Cuenta la anécdota que el texto se construyó desde escrituras hechas sobre manteles de papel, servilletas y agendas perdidas; esta fragmentariedad podría reproducirse en muchos poemas fabricados como collages de frases, cada una con acentuada autonomía de sentido... "papel de armar" realidades presentadas como artefacto, como tinglado de teatro. La escenografía además está compuesta por ingredientes modernos del tipo "holográfica fiera incomputable", techno rock, carritos de supermercado, hollín, tetrabrik, escaleras mecánicas, autopistas y subterráneos, promociones y automatismo. Sobre este marco surge el resplandor de un sujeto solipsista, una torre romántica que quiere atentar contra próceres y habla entre "voces neutras". El Yo poético se incinera, trata de hacerse invisible, ocultarse, se olvida y desconoce a sí mismo, pero además aparece como un vidrio astillado, como un Yo esquivo, a través por múltiples y anónimos discursos, a la deriva de las "visitas que lo habitan y quiebran cualquier unidad.

La escritura. Movimiento oscilatorio. Por un lado jugará el postulado de asesinar el silencio para hacerlo poema, una señal de emergencia, es decir, que será posible dar un manotazo y que éste se perciba de alguna manera; por otro lado está el tópico de la imposibilidad de comunicar completamente a través de un lenguaje que se encuentra funcionando como muralla, que oculta en el acto de nombrar. De aquí surgirá un *leitmotiv* de los poemas de Noy, la constante presencia del secreto sentido y el privilegio de quienes puedan descifrarlo y revelarlo al resto de los mortales: "Todo tiene otro nombre nutritivo en secreto/ Mas/ No he de ser yo/ Quien venga a delatarlo".

Gustavo Generani

Gaucha Concreto. Guasculia o el éxtasis esquimal. E. Blanchard. Ediciones Piratas. Buenos Aires, 60 págs. Alrededor de A 20.000



En el mes de agosto, cuando el invierno languidece, llegan, juntos, para prolongar los resfíos, *Gaucha Concreto* y *Guasculia o el éxtasis esquimal*.

Esfumados o confundidos los atavíos verbales y la experiencia, *Gaucha Concreto* se propone como el emergente sublimado, en el sentido físico del término, de una tradición declarada caduca. Para tal fin el texto traza frases que se configuran en la página en disposiciones diversas. Esta serie de ejercicios fonomorfológicos y mecanográficos ilustran lo que parece ser la tesis que opera por saturación: "La lengua a(r)ma la lengua". Se demuestra, trabajando seguramente con la expectativa frustrada del lector, que un significativo de mayor extensión oculta uno o varios más breves; o bien que por expansión de uno se llega a otros nuevos. Todos ellos circundan un género: la gauchesca, mentada a partir de un verdadero catálogo de clisés que se arman y desarman o simplemente se repiten. La convención es rígida, abruma el peso aplastante de lo esperado que pretende hacer de la reproducción repetición diferencial sin conseguirlo; de la necesidad, virtud. La imposición del corte cercena su posibilidad significativa. El texto que prometía disfraces y otro cuerpo se torna deceptivo. Se asiste al fracaso de la concreción del gaucha en la letra.

Guasculia o el éxtasis esquimal apela al tartamudeo para decirse el discurso cortado y coartado en la conocida escansión forzada mediante blancos que llega a expresiones tan poco felices como: "poni ente enelcrepús culo". También aquí, como en *Gaucha concreto*, se insiste en descomponer los significantes en forma sistemática, esta vez en cada verso, jugando con los encabalgamientos y la lectura estrábica de paralelismos desmembrados. Pero la escansión no surge del trabajo rítmico ni tonal sino que se predetermina en agrupamientos y espacializaciones absolutamente previsibles. Si, al decir de la contratapa, se buscaba el erotismo, el texto no lo encuentra. Lo que se lee es el cumplimiento del deber del moralista esclavo de repetir de todos los modos a su alcance aquellas palabras que obsesionan a los adolescentes (no hace falta citar). Como una película pornográfica, el espectador, dejando de serlo, se decepciona ante tanta obviedad. La definitiva renuncia a la alusión no sólo va en detrimento de la dimensión erótica sino que también cuestiona el carácter poético de *Guasculia*. El uso inverso de la expectativa frustrada no produce tampoco reconocimiento sino la constatación insipida de una norma. Así queda desechado todo intento de presentarse como revulsivo o fuera de cualquier legalidad. Encarcelados en una retórica, estos textos no hacen sino hablar de su imposibilidad de quebrarla. Imitar los gestos rimbombantes de las viejas vanguardias hoy día es una búsqueda desolada, una salida de anticuario que denuncia la carencia de distancia crítica (en cuanto crisis) respecto de la elaboración de una poética.

No creo, por tanto, que se trate aquí de un conflicto de estéticas sino más bien de un reclamo de la calidad necesaria para sustentar una.

Susana Cella

Aprendizaje de la voz. Roberto Picciotto. Último Reino. Buenos Aires, 1990, 94 págs. Alrededor de A 50.000



Presunción de inmediatez en los cuadros que se suceden sin aparente intervención del que escribe, como en aquellos poemas (argentinos) de Fernández Moreno (¿o se trata de Lugones?). Aquí, en el último libro de Roberto Picciotto, el paisaje es internacional y nos remite al diario de viaje, tal como afirma Reynaldo Jiménez en la contratapa. Otro tópico de nuestra literatura: siempre en otra parte.

Como siempre en otra parte, es decir, en ninguna, la punta de este ojo que dirige el trabajo de la contemplación. Presencia insistente en los poemas, no se deja lugar a dudas: es por allí (por ese ojo en viaje) desde donde se ejerce la voluntad de mirar. Un ojo móvil, entonces, aunque parezca detenerse en escenas o cuadros fijos. Desde su ubicuidad deslizada, sin embargo, aparece un lazo: la letra escrita que lleva al comentario, a la crítica que preside la constante cita. En los títulos, un toque de ironía agrupa diversos términos del comentario académico y la crítica literaria, a secas. Es un lector el de este ojo móvil, que pasa del *Bellum Gallicum* a las lagunas y las garzas y las viejas de negro, sin transición aparente: todos ellos paisajes puestos en un mismo plano de "naturaleza".

Vieja discusión ésta de la relación entre el libro y el paisaje o el objeto —que cierta mesa redonda de poetas volvió hace unos días a colocar agudamente sobre el tapete—, y que los poemas de Roberto Picciotto parecen mostrar como centro de reflexión en su escritura. No en vano este poeta estudió física, matemáticas, filosofía en las universidades de E.E.U.U., se nos recuerda en la contratapa. Las posibilidades de la percepción y de la aprehensión del mundo "real", se sabe, constituyen motivos centrales del pensamiento científico contemporáneo. Todo eso está muy bien, me digo, mientras un maravilloso escarabajo verde y dorado camina hasta la punta de mi lápiz. Un ojo (mutilado) que habla. Pero ¿y el lenguaje? ¿Qué pasa cuando uno se encuentra con rimas como *mariposalarosa*, y *dientelvientre* sin nada que las justifique? ¿Habrà que pensar otra vez en la ironía, en la parodia o en el pastiche posmoderno tal como lo describe Jameson? Quedo perpleja frente a esas asperezas que golpean como objetos, mientras en la página 29 leo: "Sueño: también orilla./ leve fosforescencia"; y por allí me descanso cuando el lenguaje se fuga, escapa del lazo y se hace breve intermitencia: se ahueca, pierde espesor y asiente al silencio que escucha en "Atardecer de puerto".

¿Sólo esos momentos justifican la lectura de 94 páginas de poesía? Borges diría que sí, yo no lo sé. Me gusta, por eso, detenerme en la sugerente pintura de Sergio González que se ha elegido para ilustrar la tapa: casi negro o violeta, nada se dice y todo se esboza atetargado en sinuosos caminos. Metáfora tal vez de un ritmo necesario, como decía Ponge: "Hay un empuje casi erótico, el deseo me hace escribir y, por otra parte, una especie de discreción, el deseo de no salir del objeto". Lejos de las proclamas, en ese movimiento que gira sobre sí mismo y que va de la escritura al objeto de manera indecible está lo mejor de estos textos de Picciotto. Como una pecera donde la bruma vuelve todo invisible y preciso a la vez.

Delfina Muschietti

La golosina

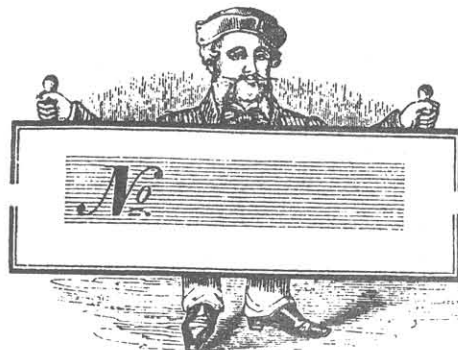


James Macpherson (1736-1796) publicó las hazañas del guerrero escocés Ossian con el título de *Fragments of ancient poetry* en 1760. Uno de los primeros y extravagantes lectores del texto fue David Hume. El éxito de los *Fragments* abrió una larga polémica en torno de la autenticidad de los poemas que Macpherson atribuyó al Os-

sián legendario del siglo III. La primera traducción al castellano fue obra del abad José Marchena y permaneció ignorada hasta hace pocos años cuando fue encontrada por Juan Francisco Fuentes. Esa traducción debió realizarse hacia 1800. Reproducimos un fragmento de "Beratón", poema ossiánico de Macpherson en la versión de Marchena:

"¿Quién viene de Occidente/ Con rostro anciano, acuoso/ Sonriendo dulcemente?/ Sobre su lanza aérea está inclinado/ Y su caballo undoso/ Al aire suelto vaga/ (...) Tus amigos murie-

ron/ los flacos de sus alas resonantes/ Son ya los habitantes/ De los héroes que fueron/ Sólo Ossian ha quedado/ Ossian, de Cona el Bardo malhadado/ (...) Hijos de juventud desventurados/ Dormid cabe el torrente caudaloso/ Las vírgenes con ayes lastimados/ En vuestra tumba llorarán; glorioso/ Vuestro nombre en los cantos acordados/ Será, y de Selma, con dolor piadoso/ Las doncellas oirán el triste canto/ El harpa acompañando con su llanto/ Gozad cabe el torrente caudaloso/ Hijos de juventud, blando reposo (...)"



Pero yo vivo solamente de los intersticios.

En ciertas ocasiones, la entrevista como género tiene que ver con la desinteresada profesionalidad. En otras —vide Platón— con el loable oportunismo, la posibilidad de asaltar al otro con preguntas acerca de las propias obsesiones. Herbert Gamper, entrevistador, sometió a Peter Handke, entrevistado, a tal gozoso asedio. Entre un escritor que sufre la imposibilidad de escribir, y otro que la escribe, el diálogo es amplio y recurrente, y recorre buena parte de la cultura alemana, desde Goethe o Nietzsche hasta Thomas Bernhard o Heinrich Böll. El libro, el resultado, será publicado por Gedisa.

—¿Apunta usted, cuando asigna valor, a que el poeta, cuando comienza a escribir, es un don nadie, lo que seguramente se corresponde con el vacío del crear?

—Para mí es algo que se ha convertido en principio, querer lograrlo, no sólo cuando comienzo a escribir —la idea de escribir le ocupa a uno día y noche, por cierto se desvanece, pero siempre es convocable o está latente— ...algo, pues, que he tomado como principio, también como viandante, o mejor dicho, como pasajero; volverme anónimo; este estado de anonimato es la condición para poderse dedicar y escribir algo, es decir, ya no sé más cuál es mi nombre, no sé ya más de dónde vengo, si tengo una historia ante todo, si soy estimado o desdenado, de esto tengo luego... que liberarme, sobre todo de la estimación y de ser valorado, es una condición para poder empezar. Muchas de mis palabras, que utilizo como norte, son equívocas, tal vez lo sea ahora la palabra "vacío" —de esto hablamos ayer—, la palabra "retorno", la palabra "nadie"; la lengua alemana es páfida porque a través de las alternativas de la historia cada palabra puede tener un regusto peyorativo: el sí mismo, el yo, cualquier cosa sobre la que usted piense. Ahora bien, lo importante es hacer que esas palabras equívocas aparezcan como inequívocas. Con sólo que uno las extraiga de la conexión de la oración recuperan naturalmente la importancia que han recibido por obra de la historia. Pero mi ambición y también mi anhelo es repetir o renovar las palabras originariamente... repetir lo primigenio o lo prístino o la ligazón de la palabra con la cosa originaria. En muchos otros idiomas la palabra repetir (*Widerholen*) es también la palabra renovar (*erneuen*). Pienso en este momento sólo en los idiomas eslavos, por ejemplo, en esloveno *ponovitev* significa repetición, pero la raíz que contiene es la del latín *novus*, lo nuevo, por lo tanto, la renovación. Y en la circunstancia de que al escribir no hay que permitir de ninguna manera que nos digan lo que ya no va más, ya no es posible, sino que hay que partir de la propia compenetración y en ningún momento permitir que

a uno lo arranquen de aquello de lo que está compenetrado. Por tanto, decir: ya no va más, refiriéndose a escribir, no debe impresionar a ningún escritor ni por un instante... uno puede dejarse impresionar ciertamente, pero no influir.

—¿Y la repetición supone por su parte el vacío, y por ende la libertad respecto de la historia?

—Sí, así me gustaría, o ésos son los momentos en que puedo verme sin historia y en los cuales, esos momentos de reconocimiento, me siento más ese que soy. Seguramente es sólo una ficción, eso acontece sobre todo frente a la naturaleza, a la cual uno se ha acercado con algún esfuerzo, a veces acontece en el sueño, y en realidad la ley es ésta: que esa plenitud —es también una forma de plenitud— ...esa plenitud del ser que uno vivencia en esos momentos frente a la naturaleza o en los sueños, uno se la dicta a sí mismo como la ley del obrar y en un sentido ya conformado, del escribir, es decir, también una advertencia en cada frase. Cuando digo que con el vacío comienzo todo, con el vacío de celestial vibración, como creo que escribí espontáneamente una vez en *Historia del lápiz*... con "el vacío de celestial vibración". Entonces quiero decir que ese vacío viene hacia mí como un reclamo del cielo: un reclamo de crear para ese vacío la forma o la expresión correspondiente (así está mejor dicho), para que el vacío se haga visible, para que el vacío se convierta en forma-vacío. Esto es para mí una diferencia. De todos modos, cuando vivencio este vacío... ese vacío, ese vacío bulle, celestial, fructificante, seductor —eso me brota sólo en el hablar, sólo con ello obtiene el hablar su sentido—, nunca se me abrió en la naturaleza vacío de hombres, sino siempre en la vecindad de los hombres. Bueno, siempre sucedió en las periferias, por ejemplo, en el borde de la ciudad; por ejemplo, en el límite entre el bosque y la estepa, es curioso: siempre en los límites, o mejor dicho, en los umbrales. Siempre allí. Siempre tiene que ver también con la cercanía, con la asequibilidad (quizás así es mejor) del mundo de los hombres, nunca en el desierto, por ejemplo, y nunca

que cuentan y que siempre contarán— que fortalecen el callar, que no conservan el callar, pero lo transmiten (ésta es precisamente la palabra exacta). Esta ha sido mi ambición. No lo sabía bien, tampoco puedo saberlo bien. Pero ése es mi punto de partida. No tengo ningún tema, por lo tanto no tengo nada que decir, en el sentido de Flaubert. Pero tengo el placer que siempre se renueva de comenzar de nuevo en este estado de vacío en el que entro y en el cual —para expresarlo grosso modo— me siento mejor. No es muy filosófico; antes dije: me siento como el que soy.

—Yo concibo ese vacío, tal como usted lo describe ahora, como un espacio de posibilidades.

—Ese sería un buen término técnico. Sí, y como un espacio proyectivo, en el que se perfila lo posible.

—Pero nunca se torna definitivo.

—No, no, nunca: sólo existe el placer de poblar, como dije.

—Cuando digo ahora "espacio de posibilidades", se presentan en el intento de comprender esto —lo que siempre significa: comparar con lo conocido—... se presentan los recuerdos de Jean Paul¹ o de Hofmannstahl, que para designar este espacio de posibilidades acuñó o adoptó la fórmula de la preexistencia, y toda su obra posterior es el intento de llegar a un destino a partir de este espacio de posibilidades, lo que restringe mucho la obra, pero la traslada a lo que él llamó "lo social", donde es posible la lealtad y también el vínculo, sí un destino.

—Me interesa saber, si no es muy difícil, qué es para usted "destino".

—Por ejemplo, que no entre volando una Mujer Prodigiosa y desaparezca de nuevo (El chino del dolor), sino que uno contraiga matrimonio con una mujer de todos los días.

—Yo tengo totalmente claro que cualquier ejercicio de un arte, o la propuesta que uno madura con él, se propone no sólo soportar la cotidianidad sino considerarla y tratarla como lo dado. Todo remata en esto. Por lo tanto, los manipuleos cotidianos que alguien hace en la cocina o al lustrarse los zapatos, de camino a la oficina o en la oficina misma: dar a esto una dignidad, no fabricar el pedestal en que se alza un monumento sino darle la dignidad a lo cotidiano, mostrar las repeticiones cotidianas de lo grande, lo que para mí es otra palabra para designar la duración. Créame: no se trata aquí de otra cosa.

—Sólo me falta saber la manera como usted concibe lo histórico, que en el concepto de lo "social" y del "destino", como lo comprende Hofmannstahl, circunscribe el mundo de las posibilidades.

—Seguramente, para Hofmannstahl fue un problema mucho más grande, mucho más poderoso y que también estaba más en primer plano que para alguien como yo, que hace cuarenta años vive en paz y que tampoco ha vivido la fuerza simbólica (*Signalkraft*) que tiene un imperio y sólo la vivencia aún en pequeñas reliquias y pequeñas señales camineras. Tampoco he vivido nunca la historia como forma de reducción del espacio de posibilidades de una manera tan intensa, tan tajante y también tan trágica como alguien como Hofmannstahl, cuya vida entera fue destruida por ello. Me enfurezco y encolerizo por las secuelas del Tercer Reich, que todavía siguen haciéndose sentir casi sin restricciones, sobre todo en Austria, pero en realidad esto afecta bastante poco (aunque se suma a otras cosas que sí lo hacen) mi mirada cotidiana por la ventana, por eso hubiera tenido que exagerar. Uno siempre exagera, pero en este caso la exageración no provoca ninguna alegría: uno exagera algo que lo alegra. A lo largo de mi vida, fuera de lo que he atisbado, visto y leído sobre el nacionalsocialismo, no he tenido



en algún paraje de alta montaña, por ejemplo una abrupta caverna montañosa donde ya no crece casi nada; donde uno no sólo percibe la proximidad de los hombres sino, por decirlo así, casi la puede aprehender. En ese vacío, pues, se sumergen los antepasados, los descendientes, todo el mundo humano... el vacío quisiera poblar-se. ¿Y cómo querría poblar-se? Me exige, o mejor dicho, me permite, intervenir y poblar ese vacío escribiendo, pero al mismo tiempo mantener el vacío. En este caso puede decir usted también silencio en lugar de vacío. Encontrará usted muchos, muchos artistas, que afirman que, a la par que quieren llegar a una forma, mantienen también el silencio. Cuando uno calla no mantiene el silencio. Pero cuando uno abarca el silencio y el callar y el vacío es una forma, se obtiene el silencio y el vacío y el callar. Esta es la paradoja. Hay una literatura que echa a perder el callar, casi toda la literatura, también mucha música, mucha pintura de género y de batallas echa a perder la forma-vacío. Pero existen unas pocas obras —y éstas son para mí las

en el fondo ningún acontecimiento histórico que me haya determinado, a no ser, si usted lo acepta, el bilingüismo de Carintia del Sur, donde me crié y donde observé que el grupo que habla una lengua, el alemán, somete al grupo que habla otra lengua, el esloveno, y lo mira como menos valioso. Esta es una vivencia determinante, pero que no me empuja. A lo sumo, es un motivo para ponerme en marcha con mi escritura. Fortalece, por así decirlo, el *pathos* o infunde fuerza al *pathos* y le aporta también su alimento objetivo. Salvo esto, no sé de ninguna otra cosa.

— En este punto siempre me reaparecen dificultades. Yo diría que también Goethe, Stifter, son momentos de la historia; para usted, no. Una de sus anotaciones me ha dado trabajo...

— Usted dice siempre "dar trabajo" y quiere decir desagrado (*rie*).

— Es que tropiezo siempre con la misma pared.

— De acuerdo: diga usted.

— Usted escribe que a Goethe le fue más fácil escribir calando en el vacío².

— Efectivamente.

— Pero Goethe también escribió calando en la Historia, como usted.

— Es verdad, pero el papel del escritor o del poeta fue —o por lo menos así lo creo— muy distinto al actual. Hoy somos todos figuras marginales que escriben y que a lo sumo somos protegidos por un Mecenas, pero, en su época, Goethe fue a la vez sirvo y amo, pudo serlo y esto es en realidad algo natural. Me acuerdo otra vez de una pequeña transformación que vino produciéndose en una nota del diario de Max Beckmann, quien dice: "Los artistas son los reyes secretos de la vida". Allí se agrega además la palabra "secreto", por lo tanto, lo oculto, algo que está muy cerca de mí, el ocultamiento, lo clandestino³. Cuando aparezo, nunca tengo la convicción del artista. Muchas veces siento el impulso de aparecer, pero cuando aparezo y quiero señalar que lo hago, o quiero mostrarme a mí mismo, lo pierdo de inmediato. Eso sólo puedo practicarlo en la intimidad, y esto hace quizás una diferencia con aquella época. Pero no estoy del todo seguro. También me siento mejor, pero esto es tal vez un problema austríaco... de todas maneras me siento mejor, mucho mejor. Cuando me muestro en el papel que en algún momento asumí, o sea como persona, siempre pierdo algo de mi dignidad. Mientras que alguien como Goethe —y me parece alentador y admirable—, Goethe apareció como el que era. En realidad siempre me siento apocado. No siempre: a veces en un bodegón, después de sobrepasar el primer umbral y que los otros lo sobrepasen también, puedo conversar admirablemente y también ser el que soy; además mantengo mi distancia, no me hermano, no fraternizo jamás. Pero de pronto uno advierte también —es algo enormemente curioso— que en el pueblo hay un respeto por el artista, aun cuando no se haya leído absolutamente nada de él. No en la burguesía, de ninguna manera en la burguesía; la burguesía cree saberlo todo y haberlo vivenciado todo y también poder juzgarlo todo. Pero precisamente entre los dispersos —siempre hay muchísimos y siempre habrá muchísimos— hay un curioso y agradable respeto frente a la existencia del artista, aun cuando no se lea nunca una línea (esto, naturalmente, no me importa nada). Pero me confundo con mucha frecuencia con lo que digo, eso tiene usted que aceptarlo.

— Esa escisión por la cual usted se siente apocado cuando desempeña un papel, en contraposición al trabajo concentrado en su escritorio, resulta necesariamente de su desconcierto.

— Creo que sí, es probable.

— Esa estricta separación entre el escritor y el individuo concreto es algo

que, por ejemplo, Goethe no emprendió en este sentido.

— No, con seguridad que no. Le pregunto: ¿Y no es esto también una diferencia entre las dos épocas históricas?

— Creo que sí. Probablemente tenga también que ver con lo que usted señaló ayer, en cuanto a que le resulta muy difícil restablecer la armonía y luego acordó que tenía que ver con la época. Se me ocurre que usted puede hacerlo prácticamente tan sólo como en un laboratorio de experimentar, bajo una campana de vacío, mientras que un Goethe al menos pudo intentarlo en el espacio histórico. En cambio, usted no tiene ya ninguna posibilidad de lograrlo, y no lo intenta siquiera porque es inútil.

— ¡Oh!, sin embargo tengo la pretensión: que lo que yo hago construye un contramundo, que existe, que no es imaginario, tengo la pretensión de que la gente, por así decirlo, que lo recibe se entusiasme con la idea de que finalmente podrá escaparse a su mundo, o sea, a nuestro mundo, de lo contrario yo no escribiría, no me interesa producir literatura o cualquier material de lectura para saciar el hambre de leer; tengo la pretensión de desarrollar a partir de lo que yo experimento como creador de vida, de establecer un modelo convincente, que valga como ley.

— ¿Pero como contramundo?

— Sí. ¿Qué otra posibilidad le queda a uno? Quiero decir, frente a la televisión, los diarios —esto es tal vez un poco trivial— también frente a la técnica, contra la automatización uno no tiene ninguna... Usted no puede intervenir y cambiar la cosa. Es también un gran problema, tener que afirmar algo que en realidad me satisface: la máquina, también en lo que a mí concierne, la automatización, pero no poder describirlas, y no poder narrar esto... pues...

— ¿Usted afirma que le satisface?

— Obviamente.

— ¿Entonces el "Estado metrópolis"⁴ no es una visión terrorífica, si no está pensado como una utopía positiva?

— Bueno, fuera de la contra que tengo respecto de algunos autos, también contra las máquinas... los autos, porque como ando mucho, me ponen nervioso, pero sé perfectamente bien que para muchos que están oprimidos, están apresados en la jerarquía, el instrumento de su libertad es el andar en un auto sin rumbo fijo; conozco a muchos que, como la Katharina Blum de Heinrich Böll, se desplazan en auto por la noche sin rumbo fijo, y entonces pienso inmediatamente: ¡qué puedes tener contra el auto, si es su único motor! Y ver volar un avión por el cielo me parece muchas veces, es decir, no siempre —pero esto es porque aquí en Salzburgo es poco frecuente— una historia sublime; entonces admiro sin esfuerzo el espíritu de invención... Pero escribirlo... no es para narrar, tiene que haber algo que se resiste en esas cosas. Creo, pues, que ya no va más tomar cualquier actitud futurística frente a las máquinas o una actitud neofuturista frente a los autómatas, pero sí debemos dejar que existan. Sería cómico que en *Las afinidades electivas* un ferrocarril cruzara la llanura, o cualquier otra cosa. Ahora me viene a la memoria que una vez soñé con Goethe, y había un teléfono, es decir, no lo vi a él, sólo vi el teléfono que usó durante una cura de aguas en Marienbad. Y ese curioso teléfono del balneario de 1828 —también soñé la fecha, aunque ignoro por completo si ese año Goethe estuvo allí, era... la encarnación de Goethe—. No se me va jamás de la cabeza, para mí es casi una imagen (*déchéir croupe?*) de la gran figura de Goethe, eso negro —en el sueño se llamaba también "teléfono-cura de aguas". Este es un desvío nuevamente (*rie*). Sí, pero esto es un gran problema. No estoy bajo una campana hermética o a prueba de rui-

dos o esterilizada: no tengo ninguna sensación de mí mismo. Lo que yo escribo y evoco y luego articulo mediante la narración ya es para mí el mundo fragante, tangible, cercano, o sea el mundo vigente, es decir, lo que antes calificué de antimundo. No me interesa conocer otra cosa. Pero no eludo a otro. Para mí siempre tuvo validez la frase de Nietzsche de que un hombre maduro y fuerte pasa por alto lo malo, lo feo y lo inferior —ésta es la palabra—, o tiene la fuerza para pasarlo por alto. En mi trabajo —éste no es ningún "giro" de mi parte, iniciado con Lento regreso...— me he sentido desde siempre sumamente incómodo, no es sólo eso, es como si cometiera un sacrilegio, como si quisiera degradar algo, en vez de estar airado al escribir, o cuando me burlé de algo, o cuando eché una mirada de compasión sobre el mundo e incluso lo formulé. Siempre pensé: estoy transgrediendo algo que no corresponde. Lo hice algunas veces, porque durante mucho tiempo fui también un hijo de mi tiempo, y naturalmente tomo partido. Pero me sucede... no me cuadra, sencillamente, por ejemplo, que en *Carta breve para un largo adlós* describa una escena de masturbación —que sea imaginaria o auténtica es indiferente—... no volvería a hacerlo.

— Eso tuvo evidentemente para usted un valor cuasi educativo, me refiero a transgredir los límites del pudor.

— Me superé.

— Sí, efectivamente.

— Pensé: eso tiene que ser así, en eso tengo que superarme. Pensé que a una narración le corresponde por lo menos no la descripción, pero sí la alusión de una unión sexual, lo digo ahora muy técnicamente. Yo también lo haría...

— Eso era también una convención.

— Así lo sentía. En esa medida fui también —lo repito— un hijo de la época. La gente piensa: Henry Miller provocó una gran liberación de lo sexual, o Wilhelm Reich, y esto vale también ahora cuando se lo evoca... uno de los grandes, como D.H. Lawrence. Eso fue entonces muy importante, pero ahora es lo contrario de una acción liberadora, no puedo soportar esa basura de Bukowski o... éste, un caso de transgresión de límites, que a nadie... en el que a lo sumo se vuelve a reconocer algo, pero no se descubre nada nuevo. Se ha vuelto obvio liberar muchas cosas. No existe en la literatura universal una escena más erótica que la de aquella noche en *Las afinidades electivas* en la que el matrimonio hace el amor y en su pensamiento cada cual está con su amante. Y qué bíblicamente grandiosa y trágica también es esa partecita, casi celestialmente libertina. Este es en mucho mayor medida mi ideal; nunca fue un ideal emular a los escritores de este siglo, conozco muy pocos. Pero fue un ideal, y un ideal muy físico, que siempre me vuelve a atrapar, de pies y manos... no el de imitar a los clásicos, naturalmente que no, sino de ser también a mi manera lo que ellos fueron a la suya, sólo es viable a mi manera, con el tiempo, no sólo contra el tiempo, naturalmente también con el tiempo, pues no estoy solo, tampoco me siento solo.

— Entonces, hijo de su tiempo, después de todo...

— Sí, hum, tendría curiosidad, tal vez usted tendría que, si eso... realmente no me siento... Tampoco tengo nada contra los hijos de su tiempo; cuando escribí *Insulto al público* era realmente el hijo de mi tiempo, fue para mí entonces la liberación de una infancia tortuosa y muy introvertida, pero también más salir hacia la gente y mantener un discurso divertido. Estoy satisfecho de que me haya salido bien, el volverme también hijo de mi tiempo, porque los primeros veinte años de mi vida no fui de ninguna manera un hijo de mi tiempo. Yo estaba aparte, encastillado, a veces respiraba, pero estaba aparte, esca-

pé al peligro de ser embrollado. Así como me gusta tanto *Los avispones*, como imagen de la niñez, y también el paisaje de la niñez y de las estructuras que allí se dan, tan extravagante... —quizás ambas cosas son parte de lo mismo, sin la una la otra hubiera sido imposible—: sin la extravagancia y la obstinación y la fijación en las imágenes de la niñez, no hubiera podido comenzar de ningún modo a escribir mi primer libro. Cuando pude exteriorizarme o, mejor dicho, salir al exterior, sobrevino naturalmente ese inspirado echar alas...: escribí un libro. Había sido capaz de escribir un libro, jamás lo hubiera creído. El libro fue para mí un acontecimiento enorme. Hoy día, sobre todo para los burgueses, para los reñidos de la burguesía, es muy natural producir un libro. Para mí es algo divino, ahora lo expreso así. Y luego, a partir de ese júbilo: ¡el libro!, me reconocí como partidario de lo que en realidad siempre había vivido oculta: la alegría por las canciones de moda, la alegría por el cine, la alegría de escuchar desfiles de éxitos. Yo siempre tuve un poco de vergüenza, durante los primeros años de mi juventud, y de pronto pensé: ésta es mi parte de ello, en ella vivo, y de estos aspectos particulares de la alegría se puede hacer un montaje. Así nacieron *El Insulto al público*, las primeras piezas habladas. En el fondo son montajes de lo que penetró en mí viniendo del mundo superficial y en lo que también me reconocí, ya fuera de la música de los Beatles o los textos de publicidad o las inscripciones sobre una puerta, en las que dice: tire, empuje, apriete. En la *Autoacusación* se dice: "Quise abrir a los empujones puertas que se abrían tirando", por necesidad. Entonces vinieron diez años de mi vida en los que yo fui —pero tampoco naturalmente— el hijo de mi tiempo y me sentí realmente en sociedad (esto también lo usé). Pero, naturalmente, para poder seguir escribiendo un libro es necesario dejar de ser el hijo de su tiempo. En algún momento uno advierte que la actividad de escribir de manera alguna es un diálogo con la época histórica sino siempre un salirse de ella, trátese de *El miedo del portero al penalty*, *El vendedor ambulante*, *Carta breve para un largo adlós*, siempre hay una resistencia. Es decir, hay que vencer una resistencia, la de salir de una vez de la época, de sentirse bien para entrar en la época, en los cines y salir a las calles, y luego hay que poner una resistencia en la actividad de escribir. De lo contrario no me da ninguna sensación de realidad. En verdad, siempre fue así, también con ese libro que casi se convirtió en un libro de culto como *Carta breve para un largo adlós*, con *Estados Unidos de Norteamérica*, los cines, las autotopías, etcétera. Es una actitud enteramente pasada de moda que se repite en toda la historia. Pero estoy hablando demasiado de nuevo, usted me mira tan preocupado...

Notas

1. Hans Urs v. Balthasar (*Prometheus*), habla, refiriéndose entre otros a Jean Paul, de "potencialidad mística".
2. Esta es la reproducción, tal vez alterada en mi recuerdo, de una anotación hecha en *Fantasmagoría de la repetición*: "Después de todo, la posición de Goethe en el espacio en el que pudo escribir dentro era libre; uno como yo debe crear primeramente este espacio mientras escribe (repetir)"... (p.75).
3. En el poeta y su época, Hofmannsthal concibe la existencia del poeta como lo hace Handke; luego, en *La doctrina de la Sainte-Victoire* (p.55) (sin conocer el discurso). Handke lo hace en la imagen de Alexius debajo de la escalera: "Curiosamente habita en la casa del tiempo, debajo de la escalera, donde todos tienen que pasar de largo frente a él y nadie le presta atención". (Discursos y ensayos, Fischer BT, p.66).
4. El peso del mundo, pág. 258 (21 de octubre de 1976).

De locuras privadas.

Andre Green. Trad. de José Luis Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires, 1990, 409 págs. Alrededor de A 200.000



Importado del campo psiquiátrico, el término "locura" podría adquirir una significación valorable toda vez que se lo considere en una dimensión conceptual apropiada. Excluido del vocabulario psicoanalítico, Green pretende dar cuenta de su justificada inserción, al tiempo que se empeña en distinguir su límite, próximo al de "psicosis". Así, en una fórmula entre esquemática y orientadora, el autor sienta su postura: "La locura que es constitutiva de lo humano está ligada a las vicisitudes del Eros primordial siempre en conflicto con las pulsiones destructivas. Cuando Eros sale vencedor del combate, es decir, cuando la pasión que habita a Eros consigue ligarse, la psicosis queda conjurada. Por el contrario cuando las pulsiones de destrucción prevalecen sobre Eros, la desligazón prevalece sobre la ligazón y la psicosis triunfa."

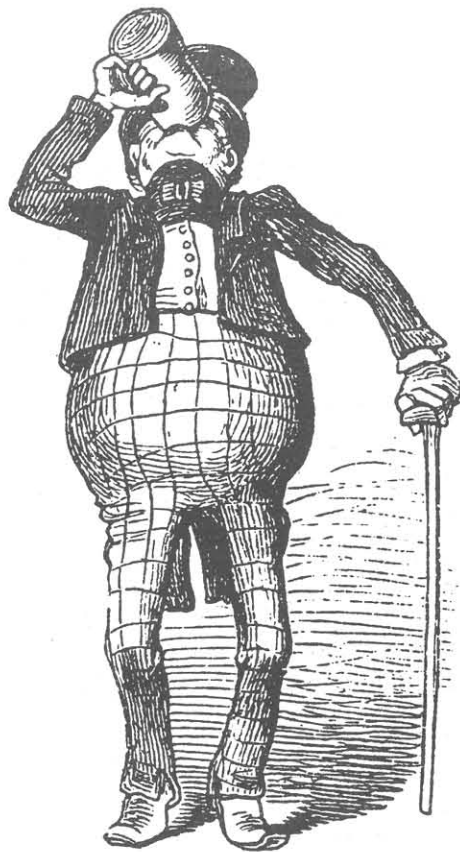
La transferencia no escapa a la labor de disección, conforme a la cual se fraccionan dos planos: el de la locura, presente en toda transferencia, y el de la psicosis de transferencia, singularizada por su carácter parasitario y corrosivo del marco analítico.

En doce capítulos entre los que se destacan diversos problemas, se trasluce un número de preocupaciones restringidas a la locura, la pasión, el afecto, la práctica analítica, la confrontación teórica, en la cual, según la visión del autor, el psicoanalista tiene que abrirse camino con la herencia de Freud como única guía.

Conviene señalar ciertas ideas que retoman una y otra vez en la aparente diversidad de temas abordados entre los que se destacan: el psicoanálisis y los modos de pensar ordinario, el concepto de fronterizo, la proyección, agresividad, feminidad y paranoia, pasiones y destino de las pasiones, el doble y el ausente, la desligazón.

Para el autor, existe una serie de procesos a los que denomina "terciarios", cuya función ejerce conexiones y ligazones entre los ya conocidos procesos primarios y secundarios; se trataría de un empleo creador surgido de la coexistencia conflictiva entre los otros dos. Dicha utilización, quizás no del todo creativa, es la que podría advertirse en los estados fronterizos, a los que se dedica un capítulo aparte. Allí, luego de ofrecer una parcial reseña bibliográfica, el autor aborda diversos asuntos: el papel del yo y del narcisismo en su relación con los mecanismos defensivos tempranos, la agresión pregenital y su influjo sobre los procesos de pensamiento, la presencia de una angustia psicótica y su impacto sobre la función ligadora de los procesos psíquicos, las fallas en la creación del espacio transicional, configuran, entre otros aspectos, puntos de anclaje para la estructuración del concepto.

El capítulo dedicado a las pasiones y los destinos de las pasiones, cuyo título evoca un trabajo medular de la metapsicología freudiana, constituye, a mi entender, el centro mismo de todas las líneas reflexivas del texto. En efecto, allí Green se extiende en matizadas consideraciones en torno de la locura, para estrechar un fuerte lazo conceptual con la pasión, en la cual vienen a vertirse a su vez las connotaciones teóricas de la pulsión. La vecindad así denotada permite las siguientes afirmaciones: "La pasión se opone a la acción, como padecer es lo contrario de actuar. El yo padece la pulsión, como el psiquismo (en la pulsión) padece lo corporal. El sujeto padece de su pasión. Ya no es agente sino paciente. La pasión domina al sujeto, ella subvierte su



razón; en realidad, a su psiquismo íntegro. Lo aliena en su objeto. Comanda sus acciones. El no actúa ya, es actuado; pone en acto". Sin embargo, se necesitará un breve recorrido aún, para atenuar el prestigio de la representación por sobre el afecto; y al punto, Green señalará que, ya se trate de una o de otro, es un psiquismo el que padece por la pasión de un objeto que falta. A éste ofrecerá un estudio aparte en el que revisa concepciones freudianas cuanto posfreudianas.

Desde un perfil novedoso se incluye el proceder del psicoanálisis aplicado. El desarrollo expuesto permite vislumbrar, si se quiere, un aporte a la teoría que subyace a dicha práctica. Para Green, es el analista quien "se asiste, por medio de este trabajo de comprensión, en aquello que el texto ha despertado emocionalmente en él". Así, el paciente, el analizado potencial, no es el autor, sino el analista, el que adoptando la posición de crítico oficia como mediador entre el autor y el lector.

La compaginación de trabajos disímiles escritos a lo largo de varios años permite advertir cierta univocidad de ideas y planteos que, germinando en unos, crecen en otros ofreciendo una suerte de testimonio en el desarrollo de la investigación.

Omar Mosquera

Fantasma: ¿fin del análisis? Roberto Harari. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 364 págs. Alrededor de A 100.000



La edición de seminarios "revisados" por sus autores es, en los últimos años, una propuesta recurrente y de resultado desparejo. Harari insiste, y creemos que con acierto, en la socarrona pero sutil denominación de "repetición ecológica" en cuanto a aquellos autores cuya "producción" consiste en un muchas veces invertebrado ligamen de fragmentos que empobrece la transmisión (y el entendimiento) del desarrollo lacaniano. Y la edición de "seminarios" es (corriendo por cuenta del que suscribe), en cuanto a esto, una proliferación de letra impresa en donde muchas veces la ecolalia sería casi elogiosa pues hasta el eco es fallido.

A la manera del no-yo, este conjunto aludido es lo no-Harari (y este privilegio es poco compartido), puesto que resulta harto inusual encontramos con una versión escrituraria de lo hablado que goce de la riqueza conceptual e interpelativa que textos como el presente ostentan. Clases "irremediablemente perdidas" de un seminario del '85 retoman ahora en un escrito de sólido entramado, donde el recorrido indaga en la noción de fantasma en su relación con el fin de análisis. Como en otros lugares, ciertos autores sirven de empaque para el desarrollo y el procesamiento: aquellos que, sustentándose en disyunciones exclusivas, divorcian al síntoma del fantasma, y, en una serialidad que Harari itineira con nitidez hasta su culminación, también a Freud de Lacan. Un derrotero metódico mostrará la mayor pertinencia del punzón, como notación, poniendo a resguardo hitos distintivos del pensamiento freudiano. Es un ejemplo de ello la creciente entronización del "acto" en desmedro de la interpretación, consecuencia de una concepción estática del fantasma que descuida su condición de axioma. Dicho estatismo, deshilvanado críticamente por quien escribiera en un gesto inaugural Textura y aborda... deja fuera, por incompreensión, la clásica vía interpretativa freudiana, desplazando la certeza de un sitio a otro y soslayando que en Freud, como Lacan subraya, la duda es el soporte de su certeza. Cuestionador agudo e incansable (acordemos o no con él) de aquellos postulados de viso gatopardista (en este caso centrando la mira sobre las aseveraciones de J. Lacourt en *Fantasma* et acte, aunque también, algo más faguzmente, sobre J.A. Miller), Roberto Harari rescata la pertinencia del texto Lacan et la philosophie, de A. Juranville, para exponer sus finas consideraciones acerca de la construcción del fantasma y sus vinculaciones con los "costados" del "a" a partir de los tres registros.

Estas consideraciones críticas, abonadas de continuo por formalizaciones que revisan grafos y proponen nuevas notaciones (en modo alguno excluyentes), permiten diferentes reingresos en temáticas ya insertas en su *Discurrir* el psicoanálisis. En este sentido, sugerentes puntualizaciones indican la raigambre presocrática que transita el texto freudiano, donde la clásica mayéutica se imbrica, en cuanto a la intervención analítica y su eficacia con la *phronesis* de los cínicos, atractivo paralelo del horroroso acto analítico, en tanto su escándalo propende a la destitución subjetiva; desde una "continencia de nada" que se opone a las consecuencias que supondrían las líneas teóricas interpeladas allí donde la transferencia es entorpecimiento y la disyunción que ostenta un aparente "genuino Lacan" sólo abroquelada al fantasma.

Jorge Bandín

RECIENVENIDOS

La Causa Freudiana. Osvaldo Delgado y Mario Goldemberg. Tekné. Buenos Aires, 1990, 180 págs. La presente novedad es una selección de las clases dictadas por los autores en el Hospital Santojanni durante los años 1987/88 y 89. Los te-

mas tratados giran en torno de los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: inconsciente, transferencia, repetición y pulsión, siendo abordados éstos en cuanto a su incidencia en la práctica clínica. Acompañan a Delgado y Goldemberg otros autores, entre los que cabe destacar los trabajos de Javier Aramburu (Sexuación y Perversión) y Juan C. Cosentino (Las perturbaciones de la función del sueño). A lo largo de este año, los autores

continuaron el Seminario, esta vez en el hospital Borda, trabajando los conceptos de transferencia y ética que esperan ser nuevamente plasmados en una futura obra.

Diccionario de Psicología, Fisiología y Clínica, bajo la dirección de Rom Harré y Roger Lamb. Trad. de Janós Fordit. Paidós. Barcelona, 1990, 370 págs. Este diccionario expone en

detalle todo lo referente al comportamiento anormal, así como la neuropsicología y la química del sistema nervioso. El libro explica los mecanismos que subyacen a la percepción, a la sensación y a otros muchos aspectos del comportamiento humano, tratando asimismo cuestiones teóricas sobre conceptos tales como el dolor o la emoción. Algunas de las entradas se concentran en regiones concretas del cerebro, mientras que otras abordan

funciones generales; se cubren áreas de la psicología clínica, examinando las causas físicas y no físicas del comportamiento anormal. Se trata de un diccionario temático de lectura simple aún para neófitos. Distintas formas de terapia o los cuadros psicopatológicos clásicos están así al alcance para su consulta, tanto para quienes estudian el tema como para los que gustan de leer sobre psicología en cualquiera de sus niveles.

La ansiedad. C. J. Mc Cullough y R. Woods Mann. Trad. de C. Sardoy. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 300 págs. Alrededor de A 70.000



Mc Cullough es un médico psicoterapeuta norteamericano, especialista en el tratamiento de agorafóbicos, y Woods Mann, un escritor y experto en técnicas de la comunicación; ambos se desempeñan profesionalmente en San Francisco.

El texto consta de dos partes, de las cuales la primera está referida al origen de la angustia, enfocada desde el campo de la fisiología, la bioquímica, la filosofía, y especialmente el aspecto social y psicológico de la misma. Dentro de este último enfoque resaltan la importancia de "sus raíces en experiencias de la infancia hasta su culminación



en una filosofía de vida basada en la idea del desamparo", en un capítulo que denominaron "Crecer Angustiados". Y señalan dos temas que consideran claves: libertad y responsabilidad; "... la agorafobia y demás formas de miedo autodestructivo son una consecuencia natural del miedo a nuestra propia libertad de existir como seres únicos o personas independientes". También, el tema es abordado desde los intercambios que la persona angustiada realiza en su medio, con otro u otros, y la importancia que cobran la auto y heteroagresión en la vida de relación.

El libro está centrado en la agorafobia, definida como la angustia llevada a sus estados de mayor gravedad. Los autores hablan de una filosofía de la debilidad presente en la agorafobia y en otros estados de angustia y, como contrapartida, del budismo como filosofía humanista en el examen riguroso de la forma en que surgen en la mente pensamientos e ideas.

En la segunda parte, se desarrolla un programa de autoayuda que consiste en una serie de técnicas y procedimientos de autoevaluación y entrenamiento, incluyendo relajación y pautas de alimentación. La relajación es presentada como un factor de gran importancia en la recuperación de la agorafobia y otros estados de angustia.

El programa de autoayuda apunta a ayudar a aquella persona que debe enfrentar una angustia recurrente, ataques de angustia, ataques de pánico o que sufre de agorafobia, a usar su libertad para activar procesos innatos de autocuración. Muestra en su diagramación, contenido y, también, en los ejemplos ofrecidos reflejos de una idiosincrasia particular (inclusión de vitaminas, dietas específicas, cuestionarios, formularios, etc.).

Si el objetivo de los autores fue hacer algo coherente si bien no novedoso, como lo fue en su anterior programa de autoayuda, éste ha sido logrado. Y coincidimos con ellos en una advertencia que hacen al comienzo del texto acerca de que ningún libro puede reemplazar la atención individual de un médico o un psicoterapeuta, dado que cada individuo tiene una historia personal y única, y únicas son también sus características y circunstancias vitales.

Finalmente, el libro aporta formas instructivas de autotratamiento importantes porque, como ya sabemos, la buena información es curativa por sí misma.

Adela Dassori y
Esther Saleem

Marie Langer. Mujer, psicoanálisis, marxismo. Juan Volnovich y Silvia Werthein (comps.) Contrapunto. Buenos Aires, 363 págs. Alrededor de A 80.000



La lúcida sencillez, así como el carácter coloquial de los ensayos recopilados por Juan Carlos Volnovich y Silvia Werthein, no deben conducirnos a ignorar la profundidad del libro. Es una obra que, desde el psicoanálisis, excede en mucho los límites del mismo.

A partir de una visión marxista del mundo Marie Langer va descubriendo los puntos de partida de una síntesis epistemológica nueva. Y eso la diferencia de los autores posmodernos, comprometidos con una visión neoirracionista de la realidad.

Observadora tenaz de las relaciones del individuo con la sociedad, repara en el dolor que soporta el ser humano al aceptar exigencias culturales que son contradictorias. "Sufren un malestar creciente cuando no están a la altura de los ideales y deberes que les inculcaron y que, más adelante, hicieron suyos. Cuando la causa de este malestar es comprendida conscientemente, la necesidad de asumir responsabilidades sociales y políticas puede ser instrumentada. Pero cuando se rechaza o se reprime todo el conflicto, el malestar se transforma, a menudo, en una sensación de futilidad y de ambición, una necesidad de poder alimentar constantemente con logros materiales de mayor status o victorias ficticias, una autoestima tambaleante bajo las acusaciones y el desprecio del superyó cultural".

La "anomia" que describe Marie Langer se expresa a través de la enajenación que impera en el capitalismo pero también en las primeras etapas de un socialismo marcado por la impronta del comunismo de guerra no superado y que, recién ahora, entra en crisis.

Luchando por superar las habituales confusiones de la izquierda nutridas por una aceptación pragmática y reduccionista, tanto del marxismo como del psicoanálisis, afirma: "Adoptar el criterio de complementariedad entre psicoanálisis y marxismo, es decir de la no contradicción entre ambos, no debilita sino que enriquece nuestra ciencia y nos ayuda a ubicarnos en un mundo en crisis y a ubicar a nuestro paciente en él".

De este modo va perfilando los nuevos puntos de crecimiento del materialismo científico al señalar los eslabones que median entre el individuo y la clase social.

Pero el cometido de su obra no se agota aquí. Su preocupación por la condición femenina, lejos de constituirse en interés humanístico o tema de liberación personal, es inherente a una reflexión teórica sobre los obstáculos que se oponen al cambio social. "El cambio social es lento porque llevamos dentro nuestros los conceptos y mandatos de nuestros propios padres, a su vez formados por los conceptos y mandatos de nuestros abuelos. Pero no sólo Lenin habla de la dificultad para cambiar las costumbres. Freud, también. Y así, mientras para los marxistas la familia es la célula económica de la sociedad capitalista, para los psicoanalistas, la familia patriarcal es la base psicológica de la estabilidad y permanencia del sistema".

Las relaciones entre capitalismo y patriarcado no fueron científicamente abordadas por la teoría marxista. A la luz de los últimos acontecimientos que conmocionaron al mundo cabe preguntarse si los mismos no aparecen, ya preanunciados, en los señalamientos que Marie Langer hace en este libro. Preanuncios que Juan Carlos Volnovich y Silvia Werthein supieron relatar en esta selección de textos, como aporte a una posible superación de la profunda crisis teórica por la que atraviesa la izquierda contemporánea.

Isabel Larguía

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán García

Es posible que una institución de psicoanálisis sea algo que conjuge el salón de las preciosas con el banquete de Platón, la gracia del deseo con algún amor. En definitiva, algo que entre *Penia* —digamos penuria— y *Poros* —tal vez salida— genere el movimiento capaz de sacar a cada uno de la fascinación de la imagen y conducir al conjunto hacia la lógica del vacío, hacia la causa que los convoca.

Practicantes del psicoanálisis de Jujuy, Salta y Tucumán —después de cinco años de trabajo entre una ciudad y otra— acaban de fundar la Asociación de Psicoanálisis del Norte, en función de plantear las garantías que convienen a las prácticas que realizan. La nueva institución tiene una base sólida creada por los GEA (Grupos de Estudios Analíticos) que difundieron el psicoanálisis entre médicos, psiquiatras, psicólogos y estudiosos de diversas disciplinas. Cuenta también con las actividades regulares del Colegio de Estudios Analíticos, que se realizan en las tres ciudades.

Conferencias, cursos, seminarios y publicaciones se vienen sucediendo desde hace años. El intercambio de información con otras ciudades y países es regular, como también lo es la participación en actividades internacionales. En el último encuentro del Campo freudiano, realizado en París en julio de 1990, se presentaron trabajos de Jujuy y de Tucumán (que se publicaron, a su vez, en francés y en castellano).

¿Cómo es posible que esto sea ignorado en Buenos Aires? Responderé con una historieta. Un diario de Buenos Aires encarga un *dossier* sobre la cultura en Tucumán (recordemos que *La Gaceta* de esa ciudad tiene un suplemento dirigido nada menos que por el poeta Alvarez Sosa).

Algunos practicantes del psicoanálisis —también poetas, como es el caso de Ricardo Gandolfo y de Manuel Martínez Novillo— responden sin soslayar el nombre de Lacan, Valéry o Mallarmé. Algún otro habla de un trabajo de campo en antropología y de Lévi-Strauss y no falta quien discurre sobre la lingüística de la enunciación y los trabajos de Alain Badiou.

El responsable de cultura del diario porteño grita: ¡Esto no es la cultura de Tucumán! Conclusión, manda a uno de su calaña que vuelva con unos cuentos de viejas, unas cuantas leyendas y algunas canciones infantiles. Se publica, entonces, el típico *dossier* típico. Cunde la comprensión por la gente del interior, después algún suspiro por la simpleza de esa misma gente. ¿Y lo que pasó y lo que pasa en el NOA? No importa, se trata de sostener la superioridad relativa, de seguir siendo los más enteradillos. Pero la verdad es que hace tiempo que Buenos Aires dejó de ser la bisagra entre la cultura europea y el resto de Iberoamérica y, gracias al video, cable y a las familias que becan a sus hijos en el exterior porque desconfían de la universalidad de nuestras universidades, las ciudades del interior —como se las llama— han creado sus propios circuitos.

La suerte del psicoanálisis es no ser la suma de los psicoanalistas, aunque la creación del valor y de la dignidad analítica es una responsabilidad del conjunto. La palabra dignidad evoca algo maléfico, pero eso existe en la creación de cualquier *agalma* (objeto precioso). En términos de Melanie Klein podemos decir que hay un núcleo de maldad en el objeto bueno, de la misma manera que existe un núcleo de bondad en el objeto malo.

La invención del psicoanálisis no escapa a la lógica de la *envidia* (*Neid*, también significa empeño) que suele derivar en la *venganza* (lo que no fue a tiempo, lo que viene a destruir el tiempo de la construcción del valor).

Pero siempre existe una salida (*Poros*) para las penurias (*Penia*), si hubo el tiempo suficiente para que el amor pasase de su primera fase de particularidad fascinada al momento de su realización más allá de la imagen. Entonces, los practicantes del psicoanálisis pueden entender que el atractivo que los mantiene no emana de sus personalidades, sino del psicoanálisis, al que deben pagar con un trabajo.

De cualquier manera, la fundación de la Asociación de Psicoanálisis del Norte —que cuenta de entrada con más de cien integrantes— es un *acto en corto circuito* (para usar la expresión acuñada por Kretschmer) que merece la atención de quienes se interesan por la reparación —de nuevo Melanie Klein— de la red cultural en nuestro país. Hacer, *sin pensar en nada más*, define la posición del analista de la que los intelectuales podrían sacar algún provecho, sin dejar de confundirse con la psicología generalizada.

RECIENTENIDOS

Escritura y femineidad. Ensayo sobre la obra de Marguerite Duras. *Pura Cancina*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 151 págs. Cierta esbozo de la posición que intenta este texto parece definirse desde el prólogo a

cargo de Isidoro Vegh: "Arte y psicoanálisis se encuentran, sin que ninguno pretenda cubrir el campo del otro ni el de lo real que los causa". La novela de M. Duras, Emily L (y cierta extensión a su obra en general), sus personajes, las tramas de sus relatos se entrelazan en un texto interesante que no descuida a una mujer que escribe. Asimismo,

la preocupación que desde los orígenes presentó el psicoanálisis por la obra y por el artista compone la primera parte del texto a través de la historia de Max Graf, padre de Juanito, el famoso historial. La autora sale airoso del desafío de sostener un texto difícil, que circula en el borde que da el escribir sobre otros que escriben.



S I L U E T A S

Por Luis Chitarroni

William Campbell

Un hombre cuenta la siguiente historia: una mujer negra llega al frente de batalla con un niño en sus brazos; la batalla es cualquiera aunque tenga un nombre (Bull Run, digamos); el niño es blanco y está muerto; un soldado negro atraviesa el cuerpo de la mujer negra con su bayoneta. El mismo hombre cuenta otra historia: una joven blanca le confiesa a su nodriza que ha pasado la noche con el hijo de la nodriza, un zambo llamado 'Spurs' (Espuelas). Al día siguiente, el zambo debe huir; la madre, haciendo alarde de una lealtad sucesiva, lo ha delatado ante el amo blanco y le ha avisado al hijo lo que iba a hacer. En unos pajonales, 'Spur' les grita: "Si le han puesto precio a mi cabeza, quiero la plata primero; después me entrego". Alguien le tira una bolsa, que el zambo no llega a abrir porque lo balean. En el interior de la bolsa están las manos de su amante blanca.

En 1962, cuando estas historias se conocieron con el título de *Map of the South by a Federal Spy*, los críticos hablaron de una "reencarnación de Ambrose Bierce" y después callaron para siempre. Excepto una altiva dama de Boston, Ottoline Hackett, que escribió: "El autor de esta muestra híbrida, deudora de El buen soldado y Lo que el viento se llevó, tiene que ser una dama protegida por el seudónimo u otro de esos sureños femeniles que, sin darse cuenta de que viven amenazados por plantas carnívoras, hacen creer que un estilo se cultiva".

Cuando William Campbell, autor del libro, leyó esas líneas, quiso encontrar a esa dama de inmediato para darle su merecido. Tenía cuarenta y dos años y una caudalosa fama de donjuán. Dos aficiones suspendían su calidad de *amatore* cosmopolita: el *bourbon* y los caballos de carrera. Jim Bean y Man O'War eran sus nombres preferidos. Había salido poco de Kentucky para completar su educación sentimental en París, para visitar el lóbreo consultorio de un especialista en infecciosas de Manhattan, para asistir como corresponsal de *Sports Illustrated* al Havana Rally. De Cuba volvió hablando pestes. Así que una tímida mañana de agosto hizo su equipaje y partió rumbo a Boston. Suele ocurrir: a su llegada pudo enterarse de que Miss Hackett había partido a las islas Seychelles. Bill Campbell siempre se jactaba de su paciencia: se instaló en un hotel barato, logró que lo consideraran enviado especial y se dedicó a despachar los relatos de su tercer libro, *Time and other thieves*.

Tardó tres años en concluirlo, el mismo tiempo que Ottoline Hackett empleó para dar vueltas por el mundo (larga estadía en Grecia).

En 1967, Hermione O'Connor convocó a William Campbell y Ottoline Hackett como autores (el primero por *Time*, la última por un ensayo sobre Cavafis) a una fiesta que se hizo famosa porque no asistieron Truman Capote ni Gore Vidal. Hermione se acercó a Ottoline acompañada de un hombre espigado y considerablemente chueco. "Ottoline", dijo, "te presento a William Campbell; William, te presento a Ottoline Hackett". Distraída la anfitriona: el William Campbell que presentó le debía más plata a Warhol que el otro a los caballos pura sangre de Saratoga. Era el here-



dero de una fortuna en latas de sopa. Dicen que Ottoline no se amedrentó: estuvo horas hablándole de Catsimbalis y Seferis.

El libro de William Campbell legítimo tuvo muy buena crítica y se vendió poco; el de Ottoline Hackett fue citado en un trabajo monográfico sobre la poesía griega del S. XX (Linda Maspero, Tulane University).

En 1972, William Campbell dio a imprenta el más raro de sus libros: *Footnotebook, for the exclusive use of Doctor Schollars*, una colección de notas al pie de libros imaginarios que parece la alucinación de un depresivo ensañado con Faulkner. En un trabajo más o menos reciente, Jerome Klinkowicz ha llamado la atención sobre el estilo de Faulkner, al que Fiedler llamó "dixie-gongorism"; comparando éste con el de Campbell, concluye que el autor de *Footnotebook* es un "dixie-borgesian style". ("Mi único enemigo verdadero ha sido Faulkner", declaró alguna vez William Campbell a un periodista. "El fue el más grande. Todo ese genio me empalaga. He escrito contra la profusión y la grandeza de Faulkner, contra sus períodos sin márgenes, contra sus elipsis, contra sus imágenes de ceniza y de asombro, contra sus eternas dudas"). Parece que el único Faulkner que Campbell podía practicar era el Faulkner oral.

Una escena final: Ogden Nash afirmó en un poema que él, como Stephen Vincent Benét, se había enamorado de los nombres norteamericanos. En una de esas convenciones ordinarias de críticos y escritores a las que los yanquis son tan afectos, William Campbell oyó (quince años después de que apareciera la reseña brava) el nombre de su perseguida enemiga. Miró los rostros como si algún signo hiciera evidente un nombre, como si algo al fin nos aproximara a Almotásim. Vio, cuenta, a una mujer ancha y rubia que tenía los caninos afilados como los de un chacal; vio a una mujer tan linda que era una pena ("mi tópico ha sido siempre el

Ubi Sunt"); vio, al cabo, una mujer que pudo ser, que era, que fue, durante unos pocos minutos, Ottoline Hackett. Registró su perfil en uno de los últimos relatos ("Posthumous Smoke"): "Una mujer trabajada por la edad y la inteligencia. Dura antes, ahora marchita. Seca. Los pómulos altos, la boca breve. Fumaba en boquilla como si hubiera adquirido el hábito de perfección por telepatía. Aunque los eunucos se rieran y mis plantas carnívoras rechazaran ese manjar senil, me gustó para mi harán".

Ottoline Hackett murió en 1978, dos años después que William Campbell.

¿Albert Giraud?

Como las lunas que Corto Maltés ve en una estación de suburbio, la luna final del capítulo le provocaba una multitud de asociaciones gemelas, desastrejo clandestino que su memoria siempre reservó para peores usos. El era Iñigo Ordaz, traductor profesional, solterón empedernido. Sínodos de asteriscos habían poblado su primer prueba de traducción: tal vez fuera ésa la causa. Pero la luna vista a solas, la luna plena, acarrea también deseos imposibles de adulterio o de bigamia. "No hay nada que un traductor como yo", planeaba, "pueda hacer peor que otro. Otro yo, caramba". Y se divertía sintiéndose en deuda con un competidor ausente. Entonces el alivio desertaba de esa cómoda solidaridad amontonando en ambos márgenes citas dobles: "Dos amores tengo yo, Cuba y la noche", "Two loves I have of comfort and despair". ¿Qué importaba si en la cita de Martí no recordaba si era "amores", "amantes" o "mujeres" la palabra? Reconstruir el esquema métrico no resultaba tampoco muy estimulante para un versificador empírico como él. Una noche, con

un amigo, imaginaron un libro que era todo así, de recuerdos inspirados, de versos incompletos, de memoria a rachas, de rencores e insistencias fieles acompañados de falsas conclusiones, de improvisaciones canturreadas por puro amor letánico. "Pero esa rapsodia inconexa", razonó al fin el amigo, "se parece tanto a mi vida que sería incorrecto pensar que alguien pudiera leerlo sin sentir compasión. Un soborno".

Un soborno, sí. Ahora él, Iñigo Ordaz, volvía de un concierto. Había estado a solas con la voz, no con la luna. La voz hablaba a veces de la luna, es cierto, y por momentos él había imaginado que si la luna tuviera voz acaso... "Histoire humaine: —histoire d'un célibataire", "El mar con sus urgencias masculinas". Le daba un poco de miedo que las banalidades que pensaba quedaran registradas en algún lugar sin límites. Era supersticioso y, a fuerza de escarmentar, se equivocaba poco. Por lo tanto, intentó pensar en otra cosa. Albert Giraud había nacido en Lovaina en 1860. La herencia de Baudelaire, ese luto doméstico de adoradores de gatos, esa aspiración a ser sublime sin interrupción, duró en Bélgica hasta Hellens. Franz Hellens, recapituló..., pero ya no recordaba las fechas. Sí, en cambio, que Giraud había fundado con otros atletas del ocio La Jeune Belgique, que había llegado a una gloria póstuma bastante reticente *Dernières Fêtes* (1984) "obra aferrada con rigor a los preceptos del Parnaso y que traduce sin lugar a dudas una sensibilidad decadente", pero que sólo se había asomado al reconocimiento por medio de una colección de poemas, "Pierrot Lunaire" (1884), y de un malentendido idiomático. El traductor al alemán de "Pierrot Lunaire", a su vez, Otto Erich Hartleben, también había querido para sí las penurias y los placeres de la vida bohemia ("Usted, Iñigo, no se queje", impugnaba la señorita Piaggio, "usted es un bohemio"), había insinuado que una muestra minuciosa de los ardores nocturnos (piel que cierra una intención desnuda, ojos que la iluminan) podía pasar sin pena ni gloria entre los ligeros erotismos finiseculares, frecuentado el neutralismo (Der Frosch, 1989; Hanna Jagert, 1894), y culminado su carrera con *Rosenmontag* (1900), haciendo caso omiso de las amistades que aconsejaban atenuación, mesura: el joven oficial que se suicidaba en la obra no era menos sentimental —no era menos patético— que la joven que instigó el amor. El primero murió en Shaerbek en 1924; el último en Salo, en 1905. Arnold Schönberg compuso "Pierrot Lunaire" en 1912. Había nacido en Viena en 1874 y muerto en Los Angeles en 1951. Los diccionarios completaban la educación de Iñigo Ordaz sin escarmiento, todo era alfabético y rápido en su vida: las pausas del guiño y las fosas de los paréntesis; todo era ajeno en el desorden diario: ¿quién era esa mujer, por qué la amaba?

Mientras cruzaba la última calle en compañía de una mendiga ("Imagínese, señor, a estas horas no puedo andar sola. Mire a esos chicos, vea. Son unos salvajes"), Iñigo equilibraba la precisión tipográfica de la angustia con los vagos chismes amnésicos de su memoria visual. La mujer lastimada por un destello de luna, la voz haciendo un alto, escandiendo un oscuro pulso de sílabas repetidas, un exorcismo de piélagos de palabras para sostener a pulso la noche...

Y sin embargo a Iñigo Ordaz le faltaba ocasión. Le hacían falta todas las cosas que abundan.

ACTIVIDADES DE NOVIEMBRE

1/11 Inauguración Graciela Borgwich (cerámicas)

2 (21.30), 3 (22 hs.) y 4/11 (21 hs.) Ciclo "Fuelles y Trovadores"
Daniel Binelli y Hugo Romero (bandoneón)
con alumnos de la Escuela Popular de Avellaneda

8/11 Matilde Mavir (pinturas)

9 (21.30), 10 (22 hs.) y 11/11 (21 hs.) Marikena Monti

12 al 21/11 Exhibición de obras de arte de la Fundación Del Viso

16 y 23/11 (21.30 hs.), 17 y 24/11 (22 hs.), 18 y 25/11 (21 hs.)
Raúl Garelo y su quinteto

22/11 Subasta de obras de arte de la Fundación Del Viso

Escuche en el programa de Pepe Eliashev, "Esto que pasa"
en Radio Del Plata, los lunes y jueves a las 19.30 el
microprograma de la FUNDACION BANCO PATRICIOS.

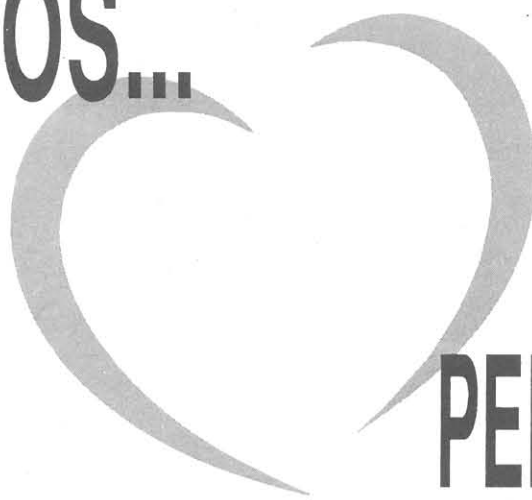
Cafetería habilitada desde las 10.



FUNDACION BANCO PATRICIOS

Centro Cultural: Callao 312, 45-5651/9197

**HAY
MUCHOS
SERVICIOS
MEDICOS...**



**PERO NO
EN TODOS,
LOS MEDICOS
ESTAN A SU
SERVICIO.**

MEDIPLAN
PROTECCION MEDICA PRIVADA



Av. Pueyrredón 510 • 2º Piso • (1031) BUENOS AIRES • TEL. 961-8147/8273/1734/1735